ŻYCIE LITERACKIE

ORGAN TOWARZYSTWA POLONISTÓW
RZECZYPOSPOLITEJ POLSKIEJ
POŚWIĘCONY NAUCE O LITERATURZE
I KRYTYCE LITERACKIEJ

ROK II. – ZESZYT 2
MARZEC – KWIECIEŃ
1938

W A R S

INSTYTUT WYDAWNICZY

TREŚĆ ZESZYTU II.

Str.

Kott J.: *Katolicyzm pisarza i dzieła* 49

Rzeuska M.: *Motyw czasu i jego rola w Chłopach Reymonta* . . 63

Żółkiewski S.: *Nad nową książką metodologiczną* 68

Oceny i sprawozdania:

A) Nauka o literaturze: J. Krzyżanowski: *Wł. St. Reymont* (W. Weintraub) 74

B) Nauka o kulturze: J. St. Bystroń: *Łańcuch szczęścia i inne ciekawostki* (J. Czarnecki); B. Miciński: *Podróże do piekieł* (J. Rosnowska); Żeleński T.: *Marysieńka Sobieska* (E. Korzeniewska) 76

C) Nauka o teatrze: *Dziady Mickiewicza a teatr* (Z. Leśnodorski) 79

D) Nauka o języku: Wieniewski I.: *Dlaczego uczymy się łaciny* (St. Westfal) 80

E) Przegląd powieści: S. Zahorska: *Korzenie* (E. Korzeniewska); T. Parnicki: *Aecjusz ostatni Rzymianin* (J. Rosnowska) 85

F) Przegląd liryki: *Poezja młodego Podhala* (M. Starost) . . . 88

Redaktor:
Juliusz Saloni

Sekretarz Redakcji:
Janina Kulczycka-Saloni

War[...] [...]umeraty „Polonisty" i „Życia Literackiego":

roc[...] [...]onista" — 6 zł 50 gr) numer pojedynczy 1 zł 50 gr
[...]ista" — 3 zł 50 gr) Każdy zeszyt obejmować będzie w r. 1938 co najmniej $2^1/_2$ ark. druku.

[...]. P. otrzymują oba czasopisma z tytułu [...]ładki członkowskiej.

[...]edakcji:
[...]Biblioteka Polska", Św. Jańska 4.
[...]7-00-83.

[...]ministracji:
[...]. P., Warszawa 1, Stare Miasto 31
[...]Mazowieckich).

[...] (Tow. Polonistów R. P. Zarz. Gł.).

Jan Kott

KATOLICYZM PISARZA I DZIEŁA

I.

Jedną z najciekawszych dyskusji literackich, które w ostatnich paru latach toczyły się we Francji, a której silniejsze, niż zazwyczaj, echa dobiegły do Polski, był niewątpliwie spór o katolicyzm twórczości Mauriaca. Dyskusja ta nabrała wkrótce znaczenia bardziej ogólnego, postać autora *Kłębowiska Żmij* stała się punktem wyjścia zasadniczych, teoretycznych rozważań, dotyczących pojęcia katolickiego pisarza i katolickiej literatury. I tutaj okazała się rzecz niezmiernie ciekawa, a mianowicie to, że nie tylko poszczególni krytycy w sposób zupełnie różny interpretują pojęcie katolicyzmu pisarza, czy dzieła, ale także całkowicie co innego rozumieją przez utwór literacki, twórczość, czy nawet postać pisarza. Raz jeszcze zostało dowiedzione, że stawianie zagadnień granicznych, to znaczy dotyczących pojęć, wchodzących w zakres różnych szeregów kulturalnych, a więc w naszym przypadku religii, moralności, sztuki, jest niemożliwe bez oparcia o jakąś określoną teorię kultury. Powstaje wtedy szereg nieporozumień, zagadnienia najbardziej pasjonujące stają się, po bliższym przyjrzeniu się im pozorne, spory toczą się w różnych płaszczyznach.

Jest chyba zupełnie zrozumiałe, że co innego rozumieć musi pod pojęciem katolickiej powieści psychologista, dla którego jest ona zbiorem przeżyć autora, od formalisty, dla którego ta sama powieść jest pewnym przedmiotem obiektywnym, dającym się racjonalizować i oceniać w oderwaniu od osoby twórcy, czytelnika, układu warunków społecznych itd. Jeszcze w większym stopniu dotyczyć to musi pojęcia twórczości, o której katolickim charakterze wypowiemy zupełnie innego typu sądy, zależnie od tego, czy przyjmiemy, że jest ona pewnym procesem genetyczno-psychologicznym, czy czynnością społeczną, czy wreszcie aktem intelektualnym o koniecznej strukturze, zobiektywizowanym i identycznym z wytworem.

Toteż, aby zdać sobie sprawę z wielości i różnorodności zagadnień dotyczących, (przyjmijmy określenie najszersze), związków między katolicyzmem a sztuką, musimy je w jakiś sposób uporządkować. Ale tutaj grozi nam pewne niebezpieczeństwo: przy złej klasyfikacji szereg zagadnień może nam się wymknąć, lub też odwrotnie, stworzymy problemy sztuczne, którym w rzeczywistości nic nie odpowiada. Podział, który by najmniej przesądzał o wyniku naszych rozważań, polegałby na wyodrębnieniu sfery sądów o pisarzu od sądów o dziele. Wadę jednak jego

stanowi to, że szereg wypowiedzi, odnoszących się formalnie do utworu literackiego, jest właściwie zamaskowaną formą sądów o autorze. Lepiej więc podzielić ogół interesujących nas zagadnień na dziedzinę moralności i estetyki, tym bardziej że jest to właściwie inne sformułowanie podziału poprzedniego, w sferze zagadnień moralnych mówić będziemy zawsze o pisarzu, podczas gdy problemy estetyczne odnoszą się wyłącznie do dzieła.

Podział taki ma jeszcze inne znaczenie; jeżeli zagadnienie twórczości katolickiej problematyzujemy jako kwestię moralności, odwoływać się mamy prawo jedynie do moralności katolickiej, inaczej mówiąc obowiązki pisarza-katolika wyznacza i określa etyka katolicka. Natomiast w tym wypadku, kiedy twórczość katolicka jest dla nas zagadnieniem estetycznym, odwołać się musimy do systemu estetyki, czyli w danym wypadku teorii literatury, stąd pojęcie katolickiego utworu literackiego musi być w taki sposób formułowane, aby pozwoliło się włączyć do systemu pojęć teorii literatury. Pojęcie katolicyzmu w stosunku do pisarza i w stosunku do dzieła posiadać musi zupełnie różne treści. Zdanie sobie sprawy z tej zasadniczej odrębności obu układów odniesienia jest, mam wrażenie, wstępnym i zasadniczym warunkiem poprawności nie rozwiązania, bo o tym chwilowo nie możemy jeszcze mówić, ale samego postawienia zagadnień.

„Postawa katolickiego pisarza — pisze ks. prof. J. P a s t u s z k a[1]) — zaznacza się w jego afirmowaniu ideologii katolickiej, w jego pozytywnym stosunku do świata nadprzyrodzonego, w czynnym sakramentologicznym współżyciu z Kościołem". Takie określenie jest najprostsze, ale jakżeż niepełne, dotyczy przecież ono każdego katolika. Właściwe zagadnienia rozpoczynają się dopiero krok dalej. Ale teraz musimy wprowadzić nowe rozróżnienia. W określaniu obowiązków katolickiego pisarza odwoływać się możemy albo do społecznych zadań kościoła, albo do idealnej treści katolicyzmu. W pierwszym wypadku domagać się będzie oceny moralnej zjawisko psychologiczno-społeczne (czynność praktyczna), w drugim — przedmiotem oceny moralnej staje się pewien akt intelektualny, o koniecznym, w sensie poznawczym, charakterze. W obu wypadkach przedmiotem rozważań jest pisarz, ale rozumiany w sposób zupełnie różny, raz jako przedmiot psychologiczny, drugi raz jako przedmiot intelektualny. Podmiot psychologiczny rozpatrywać musimy jako niepodzielną całość, kiedy w podmiocie intelektualnym wyróżnić możemy Mędrca i Kontemplatora w porządku spekulatywnym, oraz Artysty i Roztropnego w porządku praktycznym. W aspekcie społecznym mówić będziemy o moralności życia pisarza katolickiego

[1]) *Prąd* (styczeń—czerwiec, 1937).

i o tym, w jakiej mierze realizuje w swych książkach obowiązki moralnego i religijnego apostolatu. Kiedy stwierdzamy moralność lub niemoralność utworu literackiego, używamy przenośni, w rzeczywistości zastanawiamy się jedynie nad tym, czy pisarz zgrzeszył pisząc i czy czytelnik zgrzeszy podczas lektury. Tutaj oceną katolicyzmu pisarza będzie albo tradycyjne „Nihil obstat", lub zalecenie pasterskie, albo wciągnięcie danej książki na indeks librorum prohibitorum. Jest to najbardziej popularne i najczęstsze pojęcie pisarza katolickiego, ale i najmniej interesujące.

Istotne zagadnienia rysują się dopiero w aspekcie idealnym katolicyzmu na tle filozofii scholastycznej. Tutaj ujrzymy dramatyczny konflikt między Artystą, któremu formalna struktura jego sztuki narzuca moralny obowiązek dążenia jedynie do dobra dzieła, a Roztropnym, który ocenia czynności jego ze względu na dobro człowieka i z punktu widzenia wartości ludzkich. Spór toczy się więc między zawodową moralnością pisarza (artysty), który twórczość swą podporządkować musi obiektywnym i niezależnym od moralności prawidłom sztuki, a zwykłą moralnością ludzką. Przy tym pamiętać należy, że filozofia scholastyczna narzuca pisarzowi posłuszeństwo w stosunku do prawideł sztuki, jako obowiązek moralny. Tu należą zagadnienia tego typu — o ile pisarzowi wolno opisywać zło, aby samemu nie zgrzeszyć i jak może, nie znając zła z autopsji, pisać o nim, jak wreszcie pogodzić może obowiązek apostolatu idei moralnych, który uznaje, z dobrem dzieła, z niezależnością sztuki i wolnością artysty.

Ten konflikt obowiązków moralnych w duszy pisarza (konflikt konieczny, bo wynikający nie z jakiś psychicznych sprzeczności, ale z różnicy dwóch odmiennych, obiektywnych porządków wartości) sformułował zarazem poetycko i precyzyjnie Jacques Maritain[1]).

„Nad wszystkim, co czyni ręka ludzka, Sztuka i Roztropność domagają się panowania. Z punktu widzenia wartości poetyckich lub, jeśli chcemy roboczych, Roztropność nie ma kompetencji. Z punktu widzenia wartości ludzkich i stanowiska aktu wolnego, którym wszystko podlega, z punktu widzenia osoby nic nie ogranicza jej prawa do panowania... Roztropność, odrzucając dzieło sztuki, w mocnym oparciu się na swej cnocie moralnej ma pewność, iż broni przeciw Artyście świętego dobra, dobra Człowieka; patrzy ona na Artystę jak na dziecko lub wariata... Artysta jest pewny, iż broni dobra niemniej świętego, dobra piękna". Stąd owo tragiczne położenie artysty, który „zna surowość duchowego życia, a nie doświadcza w zamian utajonego pokoju, którego nic stworzonego nie może zapewnić. Wolę swoją i wszystkie siły pożądań musi bezlitośnie oczyszczać, ale dla celu, który nie jest jego celem. Sama przez się i niezależnie od motywów nakłaniających człowieka do pracy, czystość artysty, która go kosztuje tak drogo, w niczym mu nie pomaga do zbawienia duszy." [2])

---

[1]) *Art et Scolastique* (2 wyd. Libr. de l'Art-catholique, Paris 1927). Polski przekład K. i K. Górskich. *Sztuka i mądrość* (1936).

[2]) Jacques Maritain *Réponse á Jean Cocteau* (Paris, Stock, 1926).

Spór pomiędzy roztropnością i sztuką, który w porządku praktycznym pozostaje nierozwiązalny, rozstrzygnąć można dopiero, według filozofii tomistycznej, z punktu widzenia wartości wyższych i nadrzędnych. Bóg jest bowiem zarazem celem ostatecznym w życiu człowieka oraz źródłem i zasadą piękna. Stąd tylko cnota porządku spekulatywnego „mądrość, umieszczona z punktu widzenia Boga, który panuje zarówno nad porządkiem Działania jak i Wykonania, może uzgodnić Sztukę z Roztropnością“ [1]).

Otrzymaliśmy więc dwojakie sformułowanie pojęcia pisarza katolickiego. W aspekcie społecznym o katolicyzmie jego decydować będzie cnota roztropności, oceniać będziemy nie artystę, ale człowieka, moralność jego życia i moralność twórczości, rozumianej naturalnie jako czynność praktyczna. W aspekcie idealnym o katolicyzmie pisarza wyrokuje cnota mądrości, przed nią pisarz zdawać będzie musiał rachunek z wypełnienia obowiązku wierności wobec sztuki, ocenie podlega nie tylko człowiek, ale i artysta, a praca jego nad ukazaniem piękna staje się wartością moralną. Filozofia katolicka daje nam dwie definicje pisarza katolickiego: dobrego katolika, który pisze i wielkiego artysty, który jest katolikiem. Oba te określenia są sądami moralnymi, oceną pisarza a nie dzieła. Pojęć: katolicyzmu utworu literackiego, katolickiej literatury na tej drodze nie odnajdziemy, szukać ich musimy w zupełnie innej dziedzinie i za pomocą odmiennego typu rozumowań.

Najprostszą metodą postępowania byłoby ponowne odwołanie się do filozofii tomistycznej, która przynosi nam pełną i wspaniale rozbudowaną teorię sztuki i piękna, bliską zresztą, na co wskażemy później, intelektualistycznym estetykom współczesnym. Niewątpliwie z przesłanek jej uda się wydedukować teorię literatury, która będzie, jeżeli jej się bliżej przyjrzymy, zamaskowaną poetyką normatywną. Otrzymamy więc nie tylko pewną metodę rozumienia zjawisk literackich, ale i pewien estetyczny ideał utworu literackiego ze stanowiska tomizmu. Pozwala on niewątpliwie na zbudowanie pewnej hierarchii typów sztuki[2]), na możliwość wyróżnienia utworów poetyckich od niepoetyckich, ale nigdy na stworzenie klasy katolickich utworów literackich [3]). Wprowadza

---

[1]) Op. cit.

[2]) Taką hierarchię sztuk z punktu widzenia ich stopnia uduchowienia przeprowadza Maritain — „W ten sposób zstąpiło by się od piękna Pisma Świętego objawionego i Liturgii do pism mistyków, potem do sztuki właściwej: od pełni duchowej sztuki średniowiecznej do równowagi racjonalnej sztuki greckiej i klasycznej, do równowagi patetycznej sztuki szekspirowskiej... Z naturalizmem sztuka znika zupełnie... (Op. cit.).

[3]) Pomijamy jeszcze ten argument, że estetyka tomistyczna jest tylko jedną z wielu możliwych do zbudowania estetyk w oparciu o dogmatyczną treść katolicyzmu. Nie dotyczy to sfery zagadnień moralnych, które unormowane są w sposób jednoznaczny.

co prawda Maritain pojęcie sztuki chrześcijańskiej, ale nie w sensie pewnego rodzaju sztuki, tylko jako jej pewnego ideału. Sztuką chrześcijańską jest dla niego każda sztuka, która osiągnęła pewien stopień wielkości i czystości. Tutaj zresztą tak zawsze klarowne wywody autora *Sztuki i mądrości* stają się mało jasne. „Sztuka chrześcijańska — pisze — określa się tylko przez osobę, w której się ona znajduje i przez ducha, od którego ona pochodzi". Następuje tu pewne powiązanie wartościowania moralnego i estetycznego. Ze stanowiska metafizyki tomistycznej niewątpliwie każde prawdziwe dzieło sztuki, jako poprzez wyrażanie piękna, oddające chwałę Bogu, musi być uznane za chrześcijańskie, ale dla estetyka czy teoretyka literatury tego typu rozważania pozbawione są znaczenia. Interesować go powinno natomiast inne zagadnienie, o ile katolicka literatura realizuje ów niewątpliwie tkwiący w estetyce tomistycznej ideał utworu poetyckiego.

Jak jednak utworzyć pojęcie katolickiej literatury. Są jeszcze inne drogi, możemy zawsze utwory literackie zredukować do warstwy znaczeniowej, to jest do pewnych bezpośrednich wypowiedzi i sądów o rzeczywistości i zbadać ich zgodność z dogmatami katolickimi. W ten sposób dokonywa się najczęściej oceny katolickości utworów literackich. Ale zbyteczne jest dowodzić, że tak otrzymane pojęcie katolickiej literatury jest również bez znaczenia dla estetyki. Do tych samych rezultatów doprowadzi nas wyszukiwanie idei ogólnej, czy też tak zwanej myśli przewodniej utworu.

Możemy wreszcie ograniczyć pojęcie sztuki katolickiej do sztuki religijnej, czyli będącej przedmiotem lub narzędziem kultu. Tutaj mamy cały szereg reguł niewątpliwie estetycznych, (dotyczących zresztą przeważnie plastyki) odnoszących się do formy utworu, symbolistyki itp. Ale tak otrzymana klasa dzieł sztuki katolickiej, choć uprawniona logicznie, również żadnego znaczenia dla badań estetycznych by nie miała. Byłoby to właściwie zrezygnowaniem z naszych dociekań [1]).

A przecież, jeżeli poszukujemy określenia katolicyzmu poezji, powieści, czy dramatu, to zmuszają nas do tego przede wszystkim potrzeby praktyczne. Spotykamy szereg dzieł literackich od *Boskiej komedii* po Bernanosa, przy których badaniu nie możemy pominąć ich „katolickości". Poetycki wyraz tych utworów, ich problematyka, kompozycja, obrazowanie, symbolistyka, styl są dla nas niezrozumiałe i pozbawione estetycznego znaczenia, póki nie odwołamy się do kulturalnej rzeczywistości katolickiej.

---

[1]) Inna rzecz, że analiza hymnów, pieśni i liturgii kościelnej może być jednym z najpoważniejszych źródeł do badań poetyckich elementów, charakterystycznych dla katolickiej poezji.

Jeżeli na katolicyzm spojrzymy humanistycznie, stanie się on dla nas, pojętą naturalnie w szerokim bardzo znaczeniu, teorią kultury, tworzy specyficzną rzeczywistość kulturalną, przynosi widzenie człowieka, spraw i dzieł ludzkich na tle świata przyrody, widzenie, określone dogmatami, ale niewątpliwie nawet w swojej niezmiennej części dużo od nich bogatsze. Katolickie widzenie człowieka umieszcza go pomiędzy niebem a piekłem, zamyka w kręgu czterech ostateczności, otacza obiektywną hierarchią wartości — grzechów i cnót. Katolicka rzeczywistość kulturalna jest określona nie tylko pojęciowo, posiada i treść wyobrażeniową, co prawda nie jednoznaczną, ale i nie, jakby się to mogło pozornie wydawać, dowolną.

Materiałem każdego utworu literackiego jest zawsze jakaś rzeczywistość kulturalna, z której artysta tworzy dopiero specyficzną rzeczywistość poetycką. Otóż jest rzeczą uderzającą, że wiele dzieł literackich, a większym jeszcze stopniu plastycznych, ukształtowanych jest z elementów rzeczywistości katolickiej. Rozumieć je dopiero wtedy możemy, kiedy znamy stworzoną przez katolicyzm wizję świata, one ją niejako wyrażają.

Takie rozumienie katolicyzmu literatury stawiamy w tej chwili jako hipotezę roboczą dla dalszych rozważań. Pozwolą one może na ustalenie, czy i o ile „katolickość" materii literackiej narzuca jakieś określone struktury formalne dziełom, wyznacza pewne postawy artystyczne.

Tymczasem ten schematyczny przegląd zagadnień i ich możliwych rozwiązań pozwoli nam może inaczej spojrzeć na problem katolicyzmu pisarza i dzieła w konkretnych zjawiskach literackich. Za przykład posłuży nam twórczość Mauriaca, niewątpliwie w intencjach swych świadomego pisarza katolickiego, a którego katolicyzm powieści jest coraz bardziej problematyczny.

II.

„Trzebaby być świętym... Lecz wtedy nie pisałoby się powieści[1]). Oto w dwóch wierszach cały spór Mauriaca — pisze Maritain i dodaje — ależ tak, pisałoby się powieści, gdyby się urodziło pisarzem[2])".

Tak, przynajmniej z pozoru, przedstawia się sprawa Muariaca, rozpatrywana od strony autora, w świetle tak licznych jego wyznań, czy to bezpośrednich, czy ukrytych w studiach krytycznych. Jak pisać dobre powieści i nie grzeszyć — tym pytaniem otwiera Muariac dyskusję nad

---

[1]) François Mauriac: *Le roman.*

[2]) *Sztuka i mądrość.* Dialogi. (Loc. cit.).

zagadnieniem pisarza katolickiego. Przypatrzmy się jej bliżej, może tu poza problemem moralnym kryje się starcie stanowisk estetycznych, a spór wyrażony i rozwiązywany w kategoriach moralnych jest tylko innym nazwaniem, przenośnią zagadnień ściśle literackich, może odnajdziemy tu nowy splot nici, prowadzących do sprawy dzieła.

Mauriac, w pozornej zgodzie z przysłowiowym już zdaniem Gide'a — „nie robi się dobrej literatury z wzniosłych uczuć [1]), pisze:

— „je rate presque toujours mes personnages vertueux. On me disait: — Tachez d'élever un peu leur niveau moral. Mais plus je m'y efforçais et mes personnages se refusaient obstinement a toute espèce de grandeur" [2]).

Natura talentu, wymogi rodzaju powieściowego, gatunek temperamentu pisarskiego, a może raczej konieczny skutek przyjętej postawy artystycznej zmuszają pisarza do opisywania, do odtwarzania zła. Odpowiedzialności moralnej pisarza nikt nie kwestionuje, spór rozpoczyna się dopiero z chwilą ustalania jej granic. W *Le romancier et ses personnages* wyznaje Mauriac, iż sądził, że postacie powieściowe realizują niespełnione przez autora zamierzenia życiowe. Mamy tu wyraźną sugestię freudowskiej teorii twórczości, pojętej jako zastępcze wyżycie się stłumionych przez kontrolę świadomości pragnień autora. Konsekwencje przyjęcia takiego stanowiska byłyby dla każdego pisarza a zwłaszcza dla pisarza katolickiego straszliwe, stałby się on świętym lub zbrodniarzem „per procura", promotorem zasług i zbrodni fikcji, które stworzył. Zbyteczne jest udowadniać fałszywość tej postawy, tylko przy psychologistyczno-realistycznym podejściu do utworu literackiego zrodzić się mogły przekonania o jakimś prawdziwym życiu bohaterów książkowych, o wspólności ich przeżyć z przeżyciami twórcy. Przyzna zresztą Mauriac później, że postaci powieściowe nie są wyrazem duszy autora, przeciwnie sprawia pisarzowi najwyższą radość walka z tymi fantomami wyobraźni, „zmuszenie ich do wydania z siebie jęku, który Pascal chciał wyrwać człowiekowi nieszczęśliwemu i bez Boga".

Problemat jest źle postawiony, pisarz nie odpowiada zarówno za czyny swych bohaterów, jak i za wpływ, który mogą wywrzeć na czy-

---

[1]) Gide jest jak procurator satanis w procesach beatyfikacyjnych, jest typem moralisty, który odwraca hierarchię cnót i grzechów. To też trudno odmówić racji Maritainowi, gdy pisze — „La grande faiblesse de Gide, c'est qu'il refuse après cela, d'admettre, que ces lieux (les lieux bas) soient en réalité plus bas que les autres. Ainsi ne voyage-t-il qu'en pays plat. Croire au diable est bien. Ensuite de quoi vouloir marier le ciel et l'enfer est justement nier le diable". (Réponse à J. Cocteau).

[2]) François Mauriac: *Le romancier et ses personnages.* (Paris, Corrêa, 1933).

telnika, odpowiada jedynie za akt twórczości, który podlega ocenie moralnej, tak jak i każdy inny jego czyn. Z tą tylko różnicą, że za twórczość swą pisarz podwójnie jest odpowiedzialnym wobec sztuki i wobec dobra człowieka. Stajemy tutaj znowu w kręgu znanego nam już sporu między Roztropnym a Artystą.

Ale sporu tego nie wolno łączyć, tak jak to robi G ó r s k i w swym studium o Mauriacu [1]), z zagadnieniem odpowiedzialności pisarza wobec czytelników. I to nie tylko dlatego, że nie można jej przewidzieć wobec zmiennych i różnorodnych reakcji odbiorców [2]), ale ponieważ nie ma „katolicko" stosunku przyczynowego między autorem a grzechami czytelników, sprawa toczy się tylko pomiędzy pisarzem a Bogiem. Jeżeli pisarz nie zgrzeszył pisząc, jego katolickie sumienie niczego mu nie może wyrzucać. Jeżeli nie zgrzeszył... I oto znowu wracamy do punktu wyjścia, do rozwiązania pytania, jak artysta ocalić się ma od grzechu, jeżeli, aby pisać, czerpać musi z najbardziej zmąconej części własnego ja.

Wyznania Mauriaca mają swoją dramatyczną wymowę.

„Niestety, niektórzy twórcy — pisze — mają to nieszczęście, że natchnienie, że dar twórczy w nich bierze swe źródła w najmniej szlachetnej, najmniej oczyszczonej części ich istoty, w tym wszystkim, co trwa w nich, mimo nich, w tym, co starają się przez całe życie usunąć ze swej świadomości, w nędzy, która Józefa de Maistre zmusiła do wyznania — Nie wiem, jaka jest świadomość kanalii, ale znam świadomość porządnego człowieka i ta jest potworna. W tych to ciemnościach, wydaje mi się że, dla swego nieszczęścia wielu pisarzy odkrywa, że ich postaci przyoblekają się w ciało. I kiedy zgorszona czytelniczka pyta ich — Gdzie pan szuka tych wszystkich okropności? Nieszczęśliwi zmuszeni są odpowiedzieć — We mnie samym, proszę pani" [3]).

Pozostawało by rozwiązanie Maritaina, który w tym wypadku artyście każe pochylić czoło przed Roztropnym —

„Nie jest rzeczą zasadniczą wiedzieć, czy powieściopisarz może lub nie może odmalować ten lub inny wygląd zła. Zagadnieniem zasadniczym jest wiedzieć, na jakim poziomie on się utrzymuje, aby stworzyć to malowidło, oraz czy jego serce i jego sztuka są dość czyste i dość silne, aby stworzyć dzieło bez wspólnictwa ze złem" [4]).

O czystości dzieła decydowałaby więc czystość życia. Ale na to znajdujemy odpowiedź Mauriaca —

„Wystarczy może oczyścić źródło, mówiłem, sądząc, że tak wreszcie pogodzę w moim życiu powieściopisarza z chrześcijaninem. Ale było to zapominaniem, że źródło nawet

---

[1]) K o n r a d G ó r s k i: *François Mauriac* (Poznań, 1935).

[2]) Tak zwaną „moralność książki" jako faktu społecznego zawsze można ustalić obiektywnie, albo na gruncie jej pożytku czy szkody społecznej, albo doktrynalnie w zgodności z dogmatem.

[3]) *Le romancier*, loc. cit.

[4]) *Dialogi*, loc. cit.

oczyszczone zachowuje swoje pierwotne błotniste dno, w którym zanurzone są ukryte korzenie mojego dzieła"[1]).

Mamy tu niewątpliwie odbicie jansenistowskich wpływów mędrca z ponurego Port-Royal, więcej nawet słusznie pisze Maritain o manicheizmie Mauriaca.

„Jest on zupełnie bliski wyobrażenia sobie, jak Gide, iż diabeł współpracuje w każdym dziele sztuki i że sama w sobie powieść jest to wspólnictwo ze złem"[2]).

Mauriac odwołał swoją jansenistowską herezję z *Souffrances*, ale przez to nie znaleziona została jeszcze droga wyjścia z zagadnienia. W całym tym dramacie Mauriaca jest jakaś zemsta psychologizmu, zbyt długo problemy literackie ujednoznaczniono z przeżyciami autora, teraz stało się odwrotnie, sprawy moralne nabrały tutaj postaci literackiej, o charakterze aktu twórczości, rozpatrywanego jako akt moralny, zadecydował jego kształt poetycki, tak jakby pisanie o grzechu samo przez się było już grzechem. Groźny i nieubłagany nakaz świętości, skierowany pod adresem pisarza katolickiego, pozostał w planie moralnym jako jedyne rozwiązanie. Ale czyż dramat Mauriaca nie posiada swojej wymowy literackiej, czy poza oprawami moralnymi nie kryje czasem sprzeczności założeń artystycznych autora ze strukturą katolickiej sztuki, z katolicyzmem utworu literackiego?

Prymitywne dosyć studium Du Bosa — *Francois Mauriac et le problème du romancier catholique*[3]), przez pewne uproszczenie zagadnień wskazywać zdaje się źródło nieporozumień. Du Bos reprezentuje dość konsekwentnie doktrynę realizmu naiwnego w odniesieniu do powieści. Zadanie powieściopisarza widzi w odtworzeniu prawdy życia ludzkiego, a pierwszy jego obowiązek — w zgodności i szacunku wobec prawdy, prawdy człowieka, niezafałszowanej osobistymi przekonaniami autora. Zwłaszcza pisarz katolicki obowiązany jest do miłości prawdy, ponieważ każda prawda, już jako prawda ma dla niego charakter uświęcony. Powieściopisarz jest, według niego, wplątany w dramat życia ludzkiego, w samą materię życia, łączącą pierwiastki czyste z nieczystymi. Jest to ta sama postawa, znana nam dobrze, którą spotykamy i u Mauriaca, dla której realizm powieściowy nie jest tylko historyczną formą, układem konwencji literackich, ale próbą pełnego i obiektywnego odwzorowania życia. Na tej podstawie opiera Du Bos wnioski, że pisarzowi katolickiemu nie wolno, jako pisarzowi, ani fałszować życia, czyli stwarzać

---

[1]) *Souffrances du chrétien*. (Cytowane i tłumaczone przez Górskiego w studium o Mauriacu).

[2]) *Dialogi*, loc. cit.

[3]) Charles Du Bos: *Francois Mauriac et le problème du romancier catholique*. (Paris, Corrêa, 1933).

pewien rodzaj literatury budującej, ani przy sposobności wygłaszać kazań moralnych, ani wreszcie trudnić się religijnym apostolatem. Jakież więc będą różnice między katolickim a niekatolickim pisarzem?

„Nie ma żadnej — odpowiada nam autor — w tym, co dotyczy materii, którą kształtują i prawdy, którą mają oddać, obu chodzi o tę samą żyjącą materię i o identyczną prawdę ludzką".

Ale tę samą materię i prawdę pisarz katolicki widzi w innych wymiarach, inaczej rdzeń jej, którym jest człowiek, przedłuża się dla niego w dwie strony, w dół i w górę. Widzi to, co jest poza człowiekiem, jego cel i zadanie, widzi Boga i szatana. Pisarze niekatoliccy są naiwni, spostrzegają tylko część prawdy ludzkiej, nie wiedzą o niej wszystkiego. Prawda ludzka stać ma się w rękach powieściopisarza katolickiego „ciałem przeświecającym" (un corps transparent).

Nagle i nieoczekiwanie znaleźliśmy się na płaszczyźnie dociekań literackich, moralność odtwarzania zła, problem czystości artysty przemienił się w zagadnienie teoretyczno-literackie, stał się sprawą, jeżeli nie techniki pisarskiej, to w każdym razie stylu. I chociaż Du Bos kończy swoje rozważania nieumotywowanym i błędnym, według nas, wnioskiem, że nie ma zagadnienia powieści katolickiej, istnieje jedynie zagadnienie powieściopisarza katolickiego, dla którego drogą ratunku i pierwszym przykazaniem stać się ma mauriacowskie „oczyszczenie źródła", zaczynamy uświadamiać sobie na nowo problem katolicyzmu powieści.

Owo inne widzenie, widzenie pogłębione przestaje być dyspozycją psychiczną twórcy, sprawą moralną, staje się cechą dzieła. Mamy prawo znowu mówić o rzeczywistości katolickiej, która staje się rzeczywistością literacką, gdzie realnością poetycką jest łaska i grzech, a nie tylko zło i dobro, a dramat rozgrywa się między człowiekiem, Bogiem i szatanem.

Tak pojęta katolicka literatura zaprzeczeniem musi być realizmu, realizmu naturalnie w jego ujęciu tradycyjnym, jako dążącego do obiektywizmu, przyrodniczego niejako lub socjologiczniego przedstawienia spraw i losów ludzkich. Powieść realistyczna nie sięga ani wyżej, ani niżej historii naturalnej człowieka. Powieść katolicka widzi go walczącego z piekłem o niebo.

Innego sensu nabiera odtąd dla nas nakaz Maritaina — trzeba być świętym. Teraz dopiero rozumiemy, że „aby napisać dzieło Prousta, jak ono powinno być napisane, trzeba by było światła wewnętrznego św. Augustyna" [1]). Światła wewnętrznego nie po to, aby ocalić czystość duszy pisarza i uchronić go przed ową „secrète connivence", pobłażliwością dla grzechu, którą zarzucano Mauriacowi, nie po to, aby móc opisać „czas utracony" i nie zgrzeszyć, ale by sięgnąć tak głęboko jak Proust,

[1]) *Dialogi*, loc. cit.

a inaczej ujrzeć świat. Jeżeli są to sprawy etyczne, to tylko w tym znaczeniu, jakie im nadawał Brzozowski, dla którego sprawy formy stawały się w ostatniej instancji sprawami moralności.

Dramat Mauriaca jest nie tylko dramatem artysty, który wybierać musiał pomiędzy zbawieniem a sztuką, jest przede wszystkim dramatem pisarza realistycznego, który stworzyć chciał katolicką powieść. Realizmowi obcą jest problematyka moralna, gdyby zadaniem powieści było doścignięcie życia, wartość jej trzeba by było mierzyć stopniem wierności, prawdą zwierciadła. Tylko dzieło sztuki arealistycznej w pełni wartościuje świat.

Toteż cząstkową tylko prawdę zawierają słowa Skiwskiego, kiedy w związku z *Kłębowiskiem żmij* pisze —

„Na dnie twórczości literackiej, a szczególnie powieściopisarskiej nie trudno usłyszeć ten wewnętrzny akt potwierdzenia świata takiego, jaki jest, z jego dobrem i złem, świata — kłębowiska żmij. Jakże groźne konsekwencje dla pisarza katolickiego..."[1]).

Tak, ale chodzi przecież o to, jaki jest świat! Powieść katolicka potwierdza inny świat, świat zbudowany przez katolicyzm.

III.

W *Réponse à Jean Cocteau* pisze Maritain —

„J'attends une poésie neuve, dégagée de Rimbaud tout en sachant ce qu'elle doit à Rimbaud, une poésie de matin de Pâques, libres comme les corps glorieux. De quelle manière serez-vous suivi dans la voie ou vous avancez avec Max Jacob, et d'où la mort a retiré Apollinaire et Radiguet? Ce n'est pas à moi de le prédire, je ne suis qu'un philosophe. Je vois pourtant une promesse certaine dans l'effort émouvant poursuivi depuis dix où quinze ans pour échapper à tout ce que l'expression littéraire comporte d'épaisseur charnelle et d'ostentation, de complaisance, de fausse entente, de perfection frelatée. Moyens infirmes, dit-on, begaiements, délires? C'est tout, de même la poésie qui se débat contre le mensonge — contre le pêche originel en fin de compte".

Ta zarazem pochwała i prawdziwe zrozumienie dążeń nowej liryki, która padła z ust uczonego komentatora *Summy* jest tylko pozornie zastanawiająca i nieoczekiwana. Istnieje zupełnie wyraźna i bynajmniej nie przypadkowa zależność pomiędzy pojmowaniem plastyki i poezji przez awangardę Zachodu a poglądami na piękno i sztukę najwybitniejszego przedstawiciela neo-tomizmu.

Istotę łączności tej i pokrewieństwa nie stanowi wcale, jakby się to pozornie mogło wydawać, „zewnętrzna", pozaliteracka ideologia awangardy, żądania narzucenia twórczości wymiaru przygody duchowej, ujmowanie aktu poetyckiego, jako próby rozwiązania sprzeczności

---

[1]) Jan Emil Skiwski, *Naprzełaj* (Warszawa, 1935).

metafizycznych, postulaty zgłębienia tajemnicy i odkrycia prawdziwej, ponadzmysłowej realności świata, cały ów, nazwijmy go sobie, spirytualizm awangardy. Są to jedynie poszukiwania etycznych racji, uprawniających moralnie twórczość, różnorakie nadbudowy nad estetyką, nad wspólną estetyką tomizmu i nowej sztuki Zachodu[1]).

Podstawę jej stanowi przekonanie o antynaturalistycznej strukturze dzieła sztuki, pojętej jako doskonała, a więc już przez to w pewnym sensie konieczna konstrukcja formalna, jako autonomiczny porządek elementów artystycznych. Kiedy teoretycy nowej poezji piszą o konieczności wyzwolenia sztuki z więzów logiki, z obowiązków odtwarzania i zgodności z naturą, z nakazów wierności wobec przeżyć (prawdy psychologicznej), jest to tylko inaczej sformułowany postulat Maritaina, że celem dzieła sztuki jest wywołanie błysku formy nad materią. Forma, rozumiana tu jest w znaczeniu arystotelesowskim, jako zasada kształtująca, konieczna, bo niezależna od psychiki artysty, ale narzucona przez niezmienną strukturę samej sztuki [2]).

Toteż trudno znaleźć głębszy i bardziej skończony wyraz postawy antynaturalistycznej w estetyce od *Art et Scholastigue* Maritaina:

„Sztuka — jako taka — pisze — nie zawiera się w naśladownictwie, lecz w tworzeniu, koncepcji lub budowie i to wszystko odpowiednio do praw właściwych przedmiotowi, który ma być powołany do bytu. Ten wymóg koncepcji twórczej panuje nad wszystkim w sztuce i przypisywać jej jako cel zasadniczy reprodukowanie rzeczywistości, znaczyło by ją zniszczyć".

Dalej spotykamy świetne rozróżnienie pomiędzy materią „bliską" i „oddaloną" dzieła sztuki, to jest jakbyśmy w innej terminologii powiedzieli pomiędzy tworzywem a treścią, lub lepiej zawartością, dowodzące, że obie te warstwy dzieła sztuki, podporządkowane są jego artystycznej funkcji:

---

[1]) To samo dotyczy programowego, wyznawanego katolicyzmu Jacoba, prawicy nadrealistów z Reverdym na czele i Cocteau w okresie 1925—27. Zwłaszcza dla Cocteau, uporczywego tropiciela tajemnicy i cudowności, nawrócenie stało się tylko, krótkotrwałą zresztą, przygodą duchową. Bóg był dla niego „ładem tajemnicy", a kult „algebrą miłości". (Por. Jean Cocteau, *Lettre à J, Maritain*, Stock, Paris, 1926).

[2]) Świadome poddanie się „regułom gry", dążenia do wyrażenia czystej realności poetyckiej przez matematyczną ścisłość w obserwowaniu zasad poetyki, reprezentuje w najwyższym stopniu doktryna estetyczna Valery'ego. Ale i na eksperymenty, znajdujących się na przeciwległym krańcu liryki francuskiej, nadrealistów, a zwłaszcza na teorię „écriture mécanique", mamy prawo spojrzeć nie jako na próby odwzorowania płynnej fali wyobrażeń, ale jako na bierne podporządkowanie się prawom twórczości, normom i mechanizmowi języka poetyckiego, jako na poezję „integralną". (Por. ciekawe na ten temat uwagi Leon Pierre-Quinta w studium Le Comte de Lautreamont et Dieu, Les Cahiers du Sud, Marseille, 1929).

„Rzeczy uprzytomnione duszy przez znaki, zrozumiałe dla zmysłów przez rytmy, dźwięki, linie, barwy, formy, masy, słowa, miary, rymy, obrazy przez materię bliską sztuce, są same w sobie tylko elementem materialnym piękna dzieła, zupełnie jak znaki, o których mowa; są one materią oddaloną, jeżeli można się tak wyrazić, którą artysta dysponuje i na którą ma rzucić światło bytu"[1]).

Podkreśla wreszcie Maritain odrębność, specyficznej logiki poetyckiej:

„Mallarmé jest logiczny i Claudel jest logiczny (nawet strasznie racjonalny). I w porządku, który już nie ma nic racjonalnego, z którego idea jest świadomie usunięta, aby dać miejsce samej architekturze marzenia, Piotr Reverdy jest także logiczny, logiką ciemną, bezwiedną, wcieloną w bezpośredniość uczucia. Poematy takiego Pawła Eluarda nie usuwają się spod tego prawa, ani teksty surrealistyczne nawet kiedy mają wartość poetycką".

Ale antynaturalizm Maritaina nie jest, jak dla teoretyków nowej sztuki, wnioskiem z istnienia odrębnych i niesprowadzalnych do żadnych innych wartości artystycznych, źródła czerpie swe w metafizyce tomizmu, w transcendalnym pojęciu piękna (formy), jako śladu piękności Boga, wyciśniętym na materii. Poezja jest dla niego, jak dla Dante'a, *wnuczką Boga*, najwyższym upodobnieniem Jego stwórczej działalności, „jest nadnaturalną, jako będąca nie ponad wszelkim porządkiem natury stworzonej i tworzącej, ale ponad naturę zmysłową i wszystkimi prawami świata materii. Sztuka symbolizuje z łaską...[2]). A porządek łaski zaprzeczeniem jest porządku natury.

Łaska jest elementem rzeczywistości katolickiej, znaleźliśmy się oto znowu w świecie chrześcijańskim. Dotychczas mówiliśmy o antynaturalistycznym pojmowaniu sztuki przez tomizm, ale jest on przecież tylko wyrazem antynaturalistycznej teorii kultury, która stanowi istotę katolicyzmu. Nie chodzi nam tutaj tylko o filozoficzną strukturę katolicyzmu, o dualizm ontologiczny materii i ducha, o przeciwstawienia Boga i świata, duszy i ciała, pierwiastków zmysłowych i ponadzmysłowych, ale o widzenie świata przez katolicyzm, o ową katolicką rzeczywistość, o której elementach tylokrotnie wspominaliśmy w toku naszych rozważań. Jeżeli można sobie wyobrazić widzenie świata, oparte na myśli haecklowskiej, jako zdeterminowanego rozwoju materii, przyrodniczego i mechanistycznego, a więc amoralnego porządku, w którym wartości kulturalne są jedynie biologicznymi zaletami, nieubłaganie doskonalących

---

[1]) Niesposób tu nie podkreślić uderzającej zbieżności sformułowań Maritaina z teorią „*Czystej Formy*" S. I. Witkiewicza, tak niesłusznie niedocenioną i zbagatelizowaną przez polską krytykę. Dla Witkiewicza tworzywo i zawartość są także zrównane ze sobą jako elementy formy (materii Maritaina), których artystyczny układ (jedność w wielości) realizuje i wyraża uczucia metafizyczne (dziwności istnienia). (Por. S. I. Witkiewicz, *Szkice estetyczne*, i *Teatr*, Kraków, 1923).

[2]) Rèponse (op. cit.).

się organizmów, to rzeczywistość katolicka stanowić będzie jej najpełniejsze przeciwstawienie.

Jest to rzeczywistość tragiczna, wobec czterech rzeczy ostatecznych: nieba, piekła, śmierci i Sądu, w kręgu łaski i pokus, każe wybierać między Bogiem a Szatanem, pomiędzy naturalną skłonnością do grzechu a potrzebą świętości, przyznaje człowiekowi wolną wolę, aby sądzić go z nieubłaganą sprawiedliwością. Świat katolicki zamknięty jest w kręgu dwóch dramatycznych mitów — o grzechu pierworodnym, który skazał ród ludzki na wewnętrzną walkę pomiędzy wołaniem ciała a głosem duszy, o końcu świata, który, wyrażony w apokaliptycznej wizji Eklezjasty, odbiera człowiekowi możność marzeń o jakiejkolwiek wieczności jego spraw na ziemi.

Pisma mistyków wyrażają tę katolicką rzeczywistość najpełniej, ich podobieństwo do wielu utworów poetyckich stało się podstawą znanej teorii abbé Bremonda o wspólności poezji z mistyką, polegającej na identycznym, irracjonalnym charakterze twórczych doświadczeń. Wspólność zdaje się polegać na czymś innym, w pismach mistycznych rzeczywistość katolicka stała się rzeczywistością literacką. Jej antynaturalistyczny, narzucony przez katolickie widzenie świata, charakter z konieczności przypominać musi antynaturalistyczną strukturę większości utworów prawdziwie poetyckich.

Ale przede wszystkim bliskie będą literaturze katolickiej, *Boskiej Komedii*, *Kwiatom Grzechu*, powieściom Bernanosa, lirykom Liberta, dziełom, których materią stał się zasadniczy dramat rzeczywistości katolickiej, dramat, w którym występują trzy osoby — Bóg, człowiek i Szatan, dramat, który rozgrywa się w trzech sferach — na ziemi, w niebie i w piekle[1]).

---

[1]) Możemy powiedzieć naturalnie metaforycznie, że jest do pomyślenia jakby katolicka poetyka normatywna, idealna struktura katolickiego utworu poetyckiego, ukształtowanego wyłącznie z elementów rzeczywistości katolickiej. Ale naturalnie tylko konkretne badania literackie, przeprowadzone na poszczególnych utworach, wykryć mogą, w jaki sposób katolicka rzeczywistość przełamuje się poetycko w dziele, w jakim stopniu organizuje go artystycznie, jak dalece jej postać literacka przypomina czy odbiega od tradycyjnych wzorów itp. (Por. mój *Katolicyzm liryki Liberta*, *Przegląd Współczesny*, marzec 1935). Tutaj chciałem zwrócić tylko jeszcze uwagę, że katolicka rzeczywistość ustala pewien wzajemny porządek i stosunek jej elementów. Są utwory, które porządek ten i stosunek odwracają, jak np. cała literatura satanistyczna, która w pełni zrozumiała dopiero na tle kulturalnej struktury katolicyzmu, jest jej zarazem powtórzeniem i zaprzeczeniem, tego samego typu, co „czarne msze" wobec liturgii kościelnej.

Maria Rzeuska

MOTYW CZASU I JEGO ROLA W *CHŁOPACH* REYMONTA[1])

Obok akcji kompozycyjną osią *Chłopów* jest fikcja czasu, posiadająca bardzo ciekawy charakter i swoisty, poetycki sens. Na uwagę zasługuje przede wszystkim fakt, że nie jest to jakiś przypadkowy, długością trwania zdarzeń określony „czas akcji", ani mgławicowo-niewyraźny „czas w ogóle" lecz wymierzony czterema porami od jesieni do lata włącznie — rok. Przy tym nie pozostaje on w jakiejś koniecznej zależność od okresu trwania wątków fabuły, tworzą go bowiem inne elementy i tendencje artystyczne. I wreszcie: Bywa zwykle tak, że wizja kategoryj czasowych rodzi się w utworze niezależnie od woli autora, automatycznie, jednocześnie z dramatycznymi pierwiastkami akcji, a nawet „statycznymi" opisami. W rezultacie czas zawsze istnieje, stanowi składnik każdego literackiego utworu, lecz, jako taki właśnie „produkt automatyczny" może nie odgrywać żadnej roli. W *Chłopach* rzecz przedstawia się zupełnie inaczej. Wizja czasu jest tu ważnym motywem fabuły, przedmiotem szczególniejszej pieczy autora, czynnym i twórczym elementem.

Jaki kształt przybrała i w jaki sposób dochodzi do głosu? Otóż rozwija się nie poprzez mniej lub więcej wyraźnie znaczone daty lecz w konkretnej postaci trzech zasadniczych aspektów: jako rok zmieniającej oblicze przyrody, jako rok pracy wieśniaka na roli i wreszcie jako rok jego wyznaniowo-katolickiego obrządku. I specjalne znaczenie posiada fakt, że rok jest „na cztery części podzielon", a każda część w zakresie trzech aspektów to jednocześnie człon kompozycyjny, jeden w cyklu czterech tomów całości. Cała ta struktura czasowa posiada kształt szeregu obrazów i trzy strumienie uplastycznionego czasu idą równolegle ze strumieniem obrazowo traktowanych zdarzeń akcji.

Przemiana oraz następstwo momentów czasowych najbogaciej, najsugestywniej odzwierciedla się w obrazach przyrody i roku religijnego. Każdy tom zawiera nie statyczny opis natury jesieni, zimy, wiosny albo lata, lecz dynamiczną „wstęgę" obrazów coraz innych, bo przedstawiających coraz późniejszą chwilę — od przejściowych do szczytowych i znów przejściowych w każdej fazie. W obrazach szeregu religijnego ukazuje Reymont chłopa już to przygotowującego się do jakiegoś święta lub „półświątka" już to odprawiającego uroczyste obrzędy Zaduszek, Bożego Narodzenia, Wielkiejnocy, itd. Podobnie w obrazach zajęć na

---

[1]) Jeden z rozdziałów monograficznego studium o *Chłopach*.

roli, lecz tutaj, choć wszystkie prawie fakty — od kopania kartofli do żniw — otrzymały wyraz, ruch czasu jest już mniej „widoczny“. Jeżeli teraz uświadomimy sobie, że stale, w każdym punkcie dzieła jakiś obraz „czasowy“, lub nawet kilka jednocześnie, jest obecny, mija właśnie lub ma nastąpić, zrozumiemy, dlaczego sugestia trwania, rozciągłości i rozwoju czasu jest tak plastyczna i żywa.

Wskazaliśmy dotychczas na te tylko etapy roku, które w powieści są główne, mogło by się więc wydawać, że między nimi i przestrzeniami od obrazu do obrazu rozciąga się nieokreślona pustka. Rzecz ma się inaczej. Czas tu prawie stale trwa, posiada ciągle nową teraźniejszość. Przyczyna tego zjawiska tkwi w następujących okolicznościach: Reymont zamiast poszczególnych, odosobnionych obrazów pory dnia lub roku tworzy całe ich ciągi, cykliczne obrazy dni po sobie następujących. Oto np. Wielki Tydzień i Wielkanoc rozwija się dzień po dniu, doba od jednego do następnego świtu. Naturalnie — pomimo wszystko nie mógł dokładnie opisać 365 dni — i nie potrzebował. W podobnych sytuacjach autorzy stosują dobre, stare fomuły: „biegły lata“, „minął tydzień“, „nastąpił wieczór“ etc. W *Chłopach* spotykamy je w ilości stosunkowo niewielkiej, ewentualne luki zapełnia pisarz w sposób następujący, szczególnie dla siebie charakterystyczny: pewien okres czasu ujmuje globalnie, uwzględniając to przede wszystkim, że dni w nim zawarte są do siebie lub do już opisanych bardzo podobne, tym zaś, co stanowi ich istotę jest coraz wyraźniejsza „poźniejszość“ i mijanie.

A więc np.:

„Jesień szła coraz głębsza. Blade dnie wlekły się... i przymierały w lasach coraz cichsze, coraz bladsze... A co świtanie dzień wstawał leniwiej, stężały od chłodu... A co świtanie wsie budziły się później... a co świtanie mroczniej było i zimniej“. (I 112) lub: „A dnie przechodziły niepowstrzymanie, narastały... i szły, iż ledwie człowiek rozwarł oczy, ledwie się obejrzał, ledwie coś niecoś wyrozumiał, a już nowy zmrok, już noc, już nowe świtanie i dzień nowy i turbacje nowe i tak ano wkółko“ (II 345)[1]).

I jeszcze:

„Albowiem te zimne dnie toczyły się już kiej koła rozmigotane złocistymi szprychami słońca, i przychodziły jedne za drugimi a coraz szybciej i zarówno znojne i zarówno ciężkim a radosnym trudom oddane“ (IV 390).

Podobnych wyjątków można zacytować mnóstwo. Zwykle służą one do przerzucenia pomostu między takimi punktami czasu, które otrzymały wyraz w obrazach szerokich.

---

[1]) Cytuję wg. I wydania.

Czas, jak wiadomo, jest abstrakcją; w jaki sposób Reymont go literacko ukonkretnił, ukazał trwanie teraźniejszości, przeszłość i przyszłość? Otóż prawie wszystkie zdarzenia powieści przechodzą fikcję fazy, którą Ingarden nazywa „in actu esse“ [1]). Wprawdzie uważa on, że taka forma istnienia przysługuje tylko realnie istniejącym przedmiotom, lecz trzeba dodać, że jak w innych dziedzinach tak i tutaj literatura tworzy swoje odpowiedniki. Doskonałym przykładem są właśnie *Chłopi*, gdzie obrazy przedstawiają nie to, co było, lecz to, co się teraz i tutaj dzieje. Autor nie aktualizuje przeszłości, ale ukazuje teraźniejszość. Teraźniejszość dopiero wówczas zmienia się w przeszłość, gdy przeszła fazę „in actu esse“. To, co działo się w I tomie — np. wesele Jagny w stosunku do zdarzenia, opisanego w III tomie — pn. do śmierci Boryny jest wcześniejsze nie tylko dlatego, że znajduje się w I tomie, że w łańcuchu wypadków stanowi człon wcześniejszy, ale dlatego przede wszystkim, że miało chwilę swojej aktualności, rodziło się, działo na jesieni, w końcu listopada. „Trwało“ kilka dni i przeszło. I to właśnie posiada olbrzymie znaczenie dla konkretności wizji czasowej utworu, nie daty i wzmianki ani nawet liczne „globalnie“ zobrazowane szeregi dni. Znajdujemy wprawdzie i takie obrazy, w których przedstawia się zdarzenia nigdy nie aktualizowane, są one jednak nieliczne. Jako typowy warto wskazać fakt zabrania chłopów do więzienia. Tom III kończy się opisem zwycięstwa Lipczaków, na początku tomu IV mężczyźni są już nieobecni, siedzą w więzieniu. Kiedy i w jakich okolicznościach ich zabrano, opowiada dokładnie Kłębowa Agacie, wracającej z żebrów. Obraz i to bardzo plastyczny — jest, lecz fazy teraźniejszości nigdy w dziele nie przeszedł, urodził się już przeszłością...

Tak to Reymont różnymi sposobami wizję czasu uczynił artystyczną realnością i żywym składnikiem utworu.

Przyjrzyjmy się bliżej zagadnieniu stosunku czasu do zdarzeń akcji. Wszystkie wątki mieszczą się naturalnie w owym rocznym czasowym okresie, bieg swój zaczynają przeważnie w I „jesiennym“ tomie i w IV zostają rozwiązane. Jedynie historia romansów Jagny rzutuje się w nieistniejącą już na terenie powieści przyszłość. Wszystkie inne nie przekraczają granicy roku. Wesele Boryny przypada na koniec jesieni, podpalenie brogu, walka o las i zabranie chłopów do więzienia w lutym i marcu, śmierć Boryny w końcu maja, odejście Niemców z Podlesia i układy z dziedzicem o ziemię — w czerwcu, samosąd na początku żniw, w połowie lipca. A jednak żadna artystyczna konieczność nie tkwi w tym, by wątki trwały właśnie rok, nie półtora ani dwa lub trzy lata. Umie-

[1]) R. Ingarden. *Das literarische Kunstwerk*. Rozdz. *Die dargestellte Zeit und die Zeitperspektiven.*

szczenie akcji w takim właśnie okresie i jego porach nie ma dla niej znaczenia z jednym, dość znamiennym wyjątkiem. Oto fakt bitwy o las pociągnął za sobą dalsze skutki — zabranie wszystkich mężczyzn do więzienia. Ich nieobecność przypada na okres wiosenny. Jeżeli teraz spojrzymy na to z punktu widzenia rocznej koncepcji chłopa, spostrzeżemy, że taka, lokalizacja czasowa zdarzenia pozwoliła autorowi uzyskać szereg efektów o charakterze nastrojowym, a nawet symbolicznym. W tym ujęciu jest to już nie tylko przykra sprawa z „kryminałem", lecz odjęcie pracowników czekającym uprawy i siewu polom. Toteż groźnopatetyczną atmosferą otoczył Reymont owo zdarzenie. Tego rodzaju organiczne połączenie między akcją i czasem nie jest w powieści ani stałe ani typowe. W czasowym rozłożeniu zdarzeń poszczególnych akcyj nie działa żadna inna przyczyna prócz kompozycyjnej potrzeby równomiernego rozłożenia ich członów w czterech porach roku, by każdy tom prócz elementów obrazowych, ilustrujących jesień, zimę, lato lub wiosnę, zawierał jeszcze także element fabularny. W innych utworach bywa zwykle tak, że akcja swój czas, wytworzony trwaniem jej zdarzeń narzuca całości dzieła. Fikcję czasu mierzy się wówczas czasem jego akcji. W *Chłopach* tak nie jest. Między miłostkami Jagny, dziejami Hanki lub sporem wsi i dziedzica a rokiem ich trwania nie ustalił Reymont żadnych bliższych związków. Fikcja czasu powieści nie jest skutkiem długości rozwoju jej wątków. Widzieliśmy przecież, jak późno zawiązują się ich konflikty — dopiero gdzieś w połowie pierwszego tomu. Wszystkie kompleksy akcji musiały podporządkować się narzuconemu sobie czasowi, w nim rozmieścić swoje zdarzenia. Akcję romansową można by prowadzić dalej, — przedłużając fikcję czasową *Chłopów*, trafilibyśmy na to, co już było, na jesień...

Już współczesna Reymontowi powieść europejska ze struktury czasowej powieści tworzyła najróżnorodniejsze kombinacje. Zmieniała następstwo, ustalała takie stosunki, jakich w czasie idącym od tego, co było poprzez to, co jest, ku temu, co będzie — nigdy w realnej rzeczywistości się nie spotyka. Wystarczy przypomnieć Conrada dla którego czas literacki stawał się gliną do kształtowania różnych figur. Umieszczał on głowę tam, gdzie powinny były znajdować się nogi i uzyskiwał nowe, interesujące efekty. W *Chłopach* nic takiego nie spotykamy. Opowiadanie posiada proste następstwo chronologiczne. Czas jest linią, wzdłuż której układa się bieg pozostałych elementów. Wydarzenie x opowiedziane przed wydarzeniem y jest także zwykle wydarzeniem wcześniejszym czasowo. Raz tylko zdarzyło się autorowi przestawić następstwo: W IX rozdz. II tomu Hanka spostrzega łunę pożaru, bijącą ze środka wsi. Wybiega sprawdzić, czy to nie ojcowskie obejście się pali. Ledwie jednak wyszła na drogę, nadbiegł Antek i wciągnął ją przemocą

do domu. Ten moment jest ostatnim w szeregu zdarzeń, związanych z podpaleniem brogu. I dopiero przy końcu XI rozdz. wiemy, że łuna, którą zobaczyła Hanka, pochodziła od płonącego brogu, spod którego Boryna wypędził Antka.

Rozdz. X i XI zostały wypełnione tymi zdarzeniami, które doprowadziły do pożaru. Mamy tu interesujący, choć dla powieści nie typowy przykład obrazowania skutków przed przyczynami. Zwykle w *Chłopach* następstwo czasu akcji pokrywa się całkowicie z następstwem kolejności obrazów pór roku, miesięcy i dni. Wizja roku wzbogaca obraz życia chłopa, ukazany na jej tle.

Jak się przedstawia stosunek człowieka do czasu. Koncepcję chłopa tworzy autor w ramach i na podstawie czterech pór roku, lecz jego samego wyjął jakby spod działania czasu. W obrazach, przedstawiających życie wsi stara się podkreślać odwieczność, typowość i niezmienność. Zdanie „...bo jak to było we zwyczaju odwiecznym...“ (III 154) przewija się od początku do końca powieści. Oto Antek po powrocie z więzienia, gdy po śmierci ojca poczuł się na własnej gospodarce „prężył się w sobie, gotów dźwignąć się na to nowe życie, którym już szedł ociec, jakim przeszły dziady i pradziady i tak samo, jak oni, pochylał bary, by wziąć ciężki trud i ponieść go nieulękle i niestrudzenie, aż póki Pietruś nie zastąpi go z kolei“ (IV, 145). W ten sposób odwieczność życia chłopa mierzy autor rytmem czterech pór roku, poprzez czas w ich ograniczeniu otwiera perspektywy na niezmienność i typowość zjawisk.

Okazuje się więc, że wizja czasu głównej powieści Reymonta posiada specyficzne cechy i funkcje artystyczne, często zupełnie inaczej się przedstawia niż u wielu innych pisarzy. Konstruuje utwór, jako żywy i czynny motyw tworzy jego artystyczno-metaficzny sens, wyzwala się spod panowania akcji i narzuca jej swoje własne trwanie.

W całym bogactwie różnorodności cech i funkcyj czasu uderza jednak zasadnicze podobieństwo w celach i rezultatach. Ma on konstruować, uzasadniać i rozszerzać obraz bytowania wsi — podstawą koncepcji artystycznej tego bytowania są właśnie cztery pory roku. Jest to wszak najbardziej epicka rola, jaką mógłby ten motyw pełnić. Służy nie udramatyzowaniu intrygi, fabuły, lecz różnorodnemu, różnostronnemu i szerokiemu zobrazowaniu innych elementów powieści. Zamiast dramatycznego, jak to bywa najczęściej, mamy tu klasycznie epickie traktowanie czasu. Z pewnego jednak względu w perspektywie teorii literatury wygląda ono specjalnie. U nas K l e i n e r [1]), spośród znaczniejszych teoretyków romansu — *Petsch* [2])

---

[1]) J. Kleiner. Rola czasu w rodzajach literackich. Pam. Lit., s. 8—16. r. 1925—26.
[2]) Wesen und Formen der Erzählkunst. Halle/Saale 1934. Zeit und Raum.

i także *Flemming*[1]) podają, że istotą epiki jest opowiadanie o tym, co minęło. Wypowiedź Kleinera: „To, co zachowujemy w pamięci z przeszłości, tematów użycza epice; oddziaływującą bezpośrednio teraźniejszość ujmuje liryka; skierowanie uwagi w przyszłość stanowi podkład psychiczny dramatu; o tym, co... odczuwamy jako wszechczasowe, mówi poezja uogólnień myślowych...“ Według Petscha — zasadnicza formuła epicka — było to niegdyś — podkreśla pewną formę czasową i włącza ją do utworu. To, co minęło, właśnie przez swoje oddalenie umożliwia ocenę duchową. Cóż *Chłopi*. Dzieło w wydaniu książkowym ukazywało się na przestrzeni lat od 1904 do 1909 r. i na wszystkich tomach nosiło usunięty z wielu późniejszych wydań podtytuł: „Powieść współczesna“. A więc nie to, co minęło, lecz współczesność chciał Reymont przedstawić! Zdaje się jednak, że nie należy kłaść zbyt wielkiego nacisku na sąd, iż epika traktuje o przeszłości, ludziach ostatnich i rzeczach ginących. Niewątpliwie tendencje takie zdradzała epika czasów dawnych, począwszy jednak od XIX wieku stan rzeczy bywa bardzo różny. Raczej w sposobie ujęcia tkwią pierwiastki epickie i epopeiczne. Oto np. epika lubi przedstawiony przez się świat odgradzać od przypadkowości, obdarzać rysami wieczności, owiewać atmosferą symbolu, swoiście artystycznie unieśmiertelniać i uniwersalizować. Tę cechę *Chłopi* posiadają w bardzo wysokim stopniu. Fikcja ich czasu jest jednocześnie obrazową wizją zdania „...tak dzieje się od wieków“...

Stefan Żółkiewski

NAD NOWĄ KSIĄŻKĄ METODOLOGICZNĄ[2])

Niezmiernie symptomatyczna książka. Niesposób pominąć jej milczeniem, gdyż dla specjalisty jest jakby sprawozdaniem z dramatu niemieckiej myśli metodologicznej ostatnich lat.

Niewiele rzeczy autor cytuje, na nieliczne autorytety powołuje się. A jednak samo słownictwo już, nie mówiąc o stylu myśli, pozwala włączyć tę pracę w krąg idei stworzony przez Dilthey'a i Husserla, a dziś reprezentowany przez Hartmanna i Heideggera.

Wspomniany dramat niemieckiej myśli metodologicznej (na terenie humanistyki) dałby się krótko opisać tak: z dwu tez współczesnej teorii nauki — o racjonalności wiedzy i odrębności humanistyki jako dyscypliny — niemiecka tradycja metodologiczna w ostat-

---

[1]) W. Flemming Epik und Dramatik. Karlsruhe 1925.

[2]) *Der Sinnbegriff als Kategorie der Geisteswissenschaften von Wilhelm Keller*. I. Teil. München 1937, s. 176.

nich 60 latach broniła tylko tezy drugiej. W kwestii pierwszej, idąc po linii Dilthey'owskiego pojmowania dychotomii „wyjaśnianie-rozumienie", broniono raczej irracjonalistycznego ujmowania humanistyki.

Zwycięstwo tendencyj antyirracjonalistycznych we współczesnej teorii nauki spowodowało wewnętrzne załamanie się nurtu niemieckiej myśli metodologicznej. Wpływy „szkoły wiedeńskiej" sięgają i do humanistyki. Wystarczy wymienić socjologów: Kaufmanna i Neuratha, teoretyków humanistyki: Hempela i Oppenheima, albo Krafta, językoznawców-fonologów, wystarczy przypomnieć liczne partie poświęcone humanistyce w książkach Carnapa, lub wstęp do ostatniej wielkiej rozprawy Meyersona.

Jak powiedziałem Keller wywodzi się z tradycyj myśli metodologicznej Dilthey'a i Sprangera, ponadto wiąże go wiele z aprioryzmem Husserla i Heideggera. Filozofia egzystencjonalistyczna wycisnęła swe piętno zarówno na jego słownictwie, jak i najważniejszych poglądach filozoficznych: np. na pojęciu prawdy, na ujęciu stosunku poznania racjonalnego do rzeczywistości i poglądzie na istotę procesu poznawczego.

Książka jednak nie jest prostą kontynuacją, czy opracowywaniem w szczegółach sugestyj wspomnianych myślicieli. Jest dokumentem zmagania się omówionej tradycji metodologicznej z tendencjami nowymi, z tendencjami antyirracjonalistycznymi. Przyczyn tego nie należy szukać tylko w procesach społecznych· w pewnej modzie filozoficznej, we współczesnym terrorze racjonalistów. Myślę, że przyczyny te leżą głębiej. Dla Kellera decydującą była próba obalenia dotychczas „przemilczanej i przegadanej" legendy o indywidualizującym charakterze humanistyki. Pogląd skodyfikowany we wspaniałej książce Rickerta o granicach przyrodoznawczej metody budowania pojęć, nie był wysunięty na czoło tez metodologicznych przez tego autora, który najsłuszniej akcentował raczej zagadnienie stosunku pojęć humanistycznych do wartości, lecz był fantastycznie rozdmuchany przez pierwsze pokolenie czytelników Rickerta i tak stał się wspólnym dobrem powojennej teorii humanistyki. Spotykał się z nielicznymi sprzeciwami (u nas Znaniecki i Troczyński), lecz obecnie stał się oczywiście zabytkiem muzealnym. Dla zwolenników irracjonalnego charakteru humanistyki teza ta była niezmiernie wygodną. Gdy ktoś bowiem twierdzi, że poznanie pojęciowe jest właściwe przyrodoznawstwu, a celem humanisty jest adekwatne odtworzenie danego bezpośrednio w przeżyciu przedmiotu, jego wizji jedynej, niepowtarzalnej, poznanie indywidualnego i to ze względu na poznawany przedmiot jako indywiduum niepowtarzalne a ciekawe i ważne, a nie ze względu na możność włączenia i tego zjawiska do łańcucha podobnych, których prawidłowości się bada, gdy tak się sądzi, gdy poznanie humanistyczne jest jednym słowem irracjonalne, intuicyjne, to jednocześnie może i musi być indywidualizujące.

Keller widzi i rozumie, iż droga myśli ludzkiej, jakby rzekł Meyerson, zdąża do wiedzy teoretycznej, generalizującej. I z tego sprzeciwu wobec legendy o indywidualizującym charakterze pojęć humanistycznych budzi się protest Kellera przeciw tradycji filozoficznej niemieckiej myśli metodologicznej, przeciw ortodoksyjnemu stanowisku wobec spadku myślowego po Dilthey'u i Husserlu.

Keller jednak nie zdaje sobie sprawy ze źródeł swego niepokoju. Pewne tezy antyirracjonalistów akceptuje (jak wyżej omówioną o generalizującym charakterze pojęć humanistyki), lecz Carnapa na przykład i jego tezę o możności „konstytuowania" pojęć w nauce i tym samym o przezwyciężeniu sporu realizmu i idealizmu odrzuca (str. 21), chociaż to zagadnienie absorbuje go na początku książki. Wprawdzie zdaje sobie sprawę (str. 12), iż w metodologii humanistyki w Niemczech istniały dwa nurty: jeden wywodzący się z Dilthey'a i fenomenologii, drugi z Rickerta, Webera i Troeltscha,

lecz nie umie ze spadku myślowego po tych ostatnich filozofach wydobyć niedostrzeżonych należycie dotychczas (nawet w Niemczech) zrębów racjonalistycznej a odrębnej od przyrodoznawstwa humanistyki, lecz zwalcza w obu kierunkach tendencje neokantowskie na gruncie epistemologii, tu i tam inaczej ukształtowane.

Z tym wszystkim jednak treść książki Kellera jest bogata i warta analizy, gdyż pokazuje nam tę symptomatyczną rozterkę myśli metodologicznej przy analizie aktualnych zagadnień humanistyki. Rozterkę, która w Polsce jest jeszcze nieznana humanistom, jeśli brać pod uwagę studia Kleinera z ostatniego tomu jego essay'ów, lub Krokiewicza z 23 t. Nauki Polskiej. Tymczasem rzecz Kellera pozwala zrewidować nasz stosunek do wielu tradycyjnych już dziś legend metodologicznych.

Praca omawiana składa się (poza wstępem) z pięciu rozdziałów: 1) Prymat metody i jego ograniczenie, 2) Stosunek metody i przedmiotu, 3) Przedmiot humanistyki, 4) Sens, rozumienie i zrozumienie (Einsichtigkeit), 5) Zarys teorii nauki.

W najłapidarniejszym ujęciu książka da się zreferować następująco:

Wbrew tradycyjnej tezie idealizmu epistemologicznego, iż metoda określa i wytwarza swój przedmiot autor sądzi: „nicht die faktisch betriebene Methode erst schafft aus sich heraus die Struktur unseres Gegenstandes, sondern das Faktum Methode selber gibt uns bereits den ersten Hinweis auf das Wesen des geistigen Seins, das in eins Strukturbedingung für jeden geisteswissenschaftlichen Gegenstand und kategorialer Grundsatz für jedes Verfahren der geisteswissenschaftlichen Einzelforschung sein muss (str. 19). Jedność metody i przedmiotu to idealny, abstrakcyjny, graniczny wypadek (str. 23), może być tylko postulatem i sprawdzianem idealnym (str. 25). Te tezy o jedności metody i przedmiotu o konwencjonalnej (wyznaczonej przez narzędzia poznawcze) strukturze należą do abstrakcyjnego, idealnego obrazu poznania. Faktyczny proces poznawczy wygląda inaczej. Punktem wyjścia poznania i stałym składnikiem jest bogactwo bezpośrednich danych przeżycia, a nie uproszczone konstrukcje w ramach metody. Przeżycie (źródło form apriorycznych) i metoda wspomagają się. Właściwym narzędziem poznania jest i d e a danej klasy zjawisk: „Die Idee ist das, was den Gegenstand „zeugt" in jeder seiner gegenständlichen Erscheinungsformen" (str. 26). Przedmiot jest funkcją idei w czasie (str. 57). Metoda kształtuje się przy wewnętrznym nastawieniu na ideę (str. 42). Idea nie jest wynikiem dowolności podmiotu, ani rezultatem formalnej struktury poznania, przeciwnie ma wartość obiektywną. Idea stanowi jedność metody i przedmiotu (str. 51), konieczność danej idei wynika z istoty egzystencji (str. 53). Urzeczywistnianie się (stopniowe) idei w metodzie ustala formę przedmiotu, jest dlań czynnikiem konstytutywnym (str. 55).

Z powyższych przytoczeń wynika, iż pytanie o przedmiot humanistyki jest fałszywie postawione, należy pytać o ideę tego przedmiotu. Punktem wyjścia badań muszą być dane codziennego doświadczenia, od których wiedzie droga do naukowych wyników metodycznych operacyj. Z tego to doświadczenia wywodzi Keller jako domenę humanistyki to, co w procesie egzystencji ludzkiej dane nam jest poprzez ideę „sensu", jako „sinnhaft" (str. 66). Nadmienić trzeba, że w podobny sposób pojęciem sensu posługiwał się (nie mówiąc o szkole Husserla) już Rickert i Troeltsch. Ważną nowością jest tu jednak pojęcie egzystencji. Przy tym przez egzystencję rozumie Keller (str. 46-49) za tzw. egzystencjonalizmem w filozofii (Jaspers, Heidegger) szereg apriorycznych, irrealnych, ale „bytowych" („seiend") i statycznych warunków istnienia przedmiotów rzeczywistych. Egzystencja, jako ten zespół warunków apriorycznych wskazujących, jaka forma bytu jest w ogóle możliwa, jest założeniem wszelkiej idei, której rolę przy tworzeniu naukowej autologii omówiliśmy.

Keller zwalcza matematyczny ideał poznania logicznego. W humanistyce mamy do czynienia z rozumieniem psychologicznym. To pierwsze, formułując swe pytania, mówi

„co?" (was?), to drugie „dlaczego?" (warum?) — (str. 99). Właśnie sensowności (Sinnhaftigkeit) przyporządkowane jest rozumienie jako specyficzna forma poznawcza (str. 101). Lepiej: Verstehen ist diejenige Erlebnisweise, der dasjenige Gegenständliche zugeordnet ist, dessen Struktur durch die Sinnhaftigkeit bestimmt ist. (str. 171).

Po tej drodze humanistyka zmierza do uogólnień i ustalania prawidłowości. Ze względu na to zaś, że ma do czynienia z faktami życia, musi poddawać je ocenie.

O ile tak zwięzły referat pozwala zorientować się w zasobie myśli autora jasne jest, iż główną zdobyczą Kellera ma być próba rewizji poglądów na temat stosunku metody i przedmiotu badań. Ze względu na technikę naukową istotna jest teza o konieczności ustalaniu typu przedmiotu badań (zasady wyodrębnienia klasy zjawisk) dla całej dziedziny humanistyki — nie dla poszczególnych działów (jak to u nas naiwnie się robiło i robi z zaszczytnym wyjątkiem Łempickiego i Znanieckiego). Tezy natomiast dalsze na temat „rozumienia" jako specyficznego typu poznania humanistycznego należą raczej do tradycyjnego dzisiaj dorobku myśli niemieckiej. Zwłaszcza, że pojęcie rozumienia wiąże Keller jak i inni z pojęciem struktury (jako całości sensownej str. 173). Novum (wątpliwej wartości) jest próba uzasadnienia obiektywności tego poznania na gruncie aprioryzmu filozofii egzystencjonalnej.

Myślę, że wyżej przytoczone cytaty z Kellera każdemu wydadzą się dość nieprecyzyjne. Pojęcie idei w sformułowaniu autora jest wieloznaczne. Nie myślę jednak, aby dało się to usunąć przez proste wyeliminowanie pewnej swobody języka naszego pisarza. Taka próba właśnie zrozumiałego sformułowania jego myśli wskazuje, do jakiego stopnia omawiana książka jest pełna sprzeczności. I dlatego nazwałem ją we wstępie dokumentem tragicznego okresu myśli niemieckiej. Książka jest niedość uświadomioną próbą pogodzenia odkryć metodologicznych antyirracjonalizmu w teorii nauki z irracjonalizmem metodologów ze szkoły Dilthey'a. W sformułowaniu bowiem sensownym to, co Keller nazywa ideą, moglibyśmy od biedy nazwać dyrektywą składniową języka danej nauki. W sformułowaniu bowiem semantycznym pytanie o przedmiot badań danej dziedziny nauki nie jest wstępem do analizy modalności bytu, lecz próbą ustalenia dyrektyw języka, w którym sensownie mówi się o przedmiotach danej klasy. Podobnie rzecz ujmuje Keller przy pomocy swego pojęcia idei. Ta teza o określeniu przedmiotu nie na drodze intuicyjnego wglądu w istotę przedmiotu (Husserl), ani nie przez proste ujmowanie zasadniczo jednorodnej rzeczywistości w coraz to inne kleszcze metody, która kształtuje dziedziny badań (Rickert), lecz przez analizę języka danej nauki, wykrycie warunków formalnych sensownego orzekania o danym zjawisku, jest bliska Kellerowi. Jest mu bliska, gdyż i omawiany autor pragnie wykryć drogę, która by utrzymała prymat metody jako spontanicznego, kształtującego czynnika, ale jednocześnie uwydatniła przedmiotową odrębność danej dziedziny badań ujmowanej w ramy danej metody — od wszystkich innych dziedzin, odrębność faktyczną, niezależną od metodycznego sposobu ujęcia. Tym formalnym warunkom zadość czyni teza o ustalaniu przedmiotu badań za pomocą pytania o dyrektywy składniowe języka danej nauki, jak i za pomocą pytania o Kellerowską „ideę". Lecz obie tezy mogą być uzasadnione tylko przy przyjęciu założenia, iż w nauce posługujemy się operacyjnym — a nie klasycznym pojęciem prawdy. Jeśli obchodzi nas prawdziwość orzeczeń w ramach danego systemu założeń, możemy przedmiot naszych orzeczeń tak konwencjonalnie wytwarzać. Gdy mamy zamiar posługiwać się jak Keller klasycznym pojęciem prawdy (gdy mówimy: „...unter Wahrheit nicht denkmässige Richtigkeit, sondern Erfüllung existenzialer Grundstrebigkeiten versteht;" (63)), to musimy szukać takich dróg wyjścia, które prowadzą do sprzeczności.

Przy budowaniu bowiem pojęć klasowych, pojęć przedmiotu takich, jakeśmy wyżej omówili — konieczne jest stosowanie ściśle logicznych, formalnych kryteriów poprawności tej budowy. Keller tymczasem licząc się ze swym pragmatystycznym pojęciem

prawdy, wierząc w wartość poznawczą apriorycznego (str. 76), musi szukać innego kryterium poprawności budowy pojęć klasowych, kryterium oczywistości: „Es müssten sich auf der Basis dieser apriorischen Momente, ähnlich wie im Falle der Mathematik, in einem Verfahren, das zu diesen Momenten nur noch die Gesetze der blossen Logik hinzunähme, allgemeine, notwendige, formale und schematisch abstrakte Erlebnisgesetzlichkeiten ableiten lassen, die einen ähnlichen Evidenzcharakter besitzen müssten, wie die „Gegenstände" der Mathematik. Eine Art exakter Strukturtypik also, einsichtig und als gesetzmässige Form je in den konkreten Erlebnissen erfüllt" (str. 99). Kryterium to w metodologii nauk empirycznych jest nie do przyjęcia. Żadna klasyfikacja nie jest oczywista, każda opiera się na poddających się krytyce metodologicznej założeniach „językowych" (por. Meyerson, Ajdukiewicz, Tarski, Le Roy, Poincaré).

Zresztą Keller nie tylko wobec pojęcia prawdy zajmuje stanowisko niewspółczesne, tradycjonalistyczne — podobnie jest z całą jego konstrukcją myślową, z jego teorią nauki i resztą tez metodologicznych.

Przede wszystkim jego krytyczny punkt wyjścia. W zasadzie jest słuszny: idealizm epistemologiczny w interpretacji Rickerta — zarzucał w istocie tezę o przedmiotowej odrębności humanistyki. Lecz Keller tylko pod wpływem irracjonalistycznej tradycji mniema, że analiza struktury pojęciowej danej nauki nie wystarczy do określenia pojęć klasowych, a więc i pojęcia przedmiotu. Rozróżna on bowiem dwa typy nauk: te które mają wspólny fundament bytu dla przedmiotu badań swego i sobie przyporządkowanej metodologii np. psychologia, i drugie, które badają np. materialną dziedzinę bytu, a im przyporządkowana metodologia psychologiczną rzeczywistość pojęć tych nauk, tak jest np. z fizyką. Otóż Keller nie zdaje sobie sprawy, iż metodologia — czyli wiedza o strukturze składniowej języka danej nauki, strukturze wyznaczającej formalne warunki budowy jej pojęć klasowych — jest nie nauką o takich czy innych faktach, nawet psychicznych czy duchowych, a jest po prostu składem pomocniczych tautologij, konwencjonalnych znaków analizy składniowej[1]). Istota błędu tkwi w tym, że Keller nie potrafił się wyrzec irracjonalistycznego nawyku, iż metodologia mówiąc o różnych dziedzinach badań mówi o różnych modalnościach bytu, a nie o różnych składniach danych języków naukowych. Stąd jego próba przesunięcia uwagi z wyróżnienia różnych momentów strukturalnych języka danej nauki (np. typ związków koniecznych, formalne założenia klasyfikacji itp.) — na opis specyficzności procesu poznawczego, pojętego jako typ zachowania się (str. 34). Typ zachowania się wobec danych bezpośrednich, typ ich ujęcia, typ ich przeżywanej specyficzności — to wszystko nie jest możliwe do sprawdzenia na drodze formalno-logicznej, lecz na drodze „doświadczenia", bezpośredniego ujęcia w oparciu o „existenziale Grundwesen", bo „...die Sinnhaftigkeit apriorisch ist, unmittelbar und letzt — offenbar..." (str. 76). Stąd i dalszy błąd — autor nie rozumie, iż opis procesu poznawczego w języku psychologii i uzyskane psychologiczne uogólnienia nie prowadzą do wniosków wypowiedzianych w innym języku — a więc mówiących o czym innym. Wnioski z zakresu teorii nauki pojętej jako wiedza formalna (niepsychologiczna) o nauce — nie dadzą się wyprowadzić z orzeczeń psychologicznych. Języki o całkiem różnych dyrektywach (przyrodniczy — humanistyczny) są nieprzekładalne wbrew marzeniom Carnapa — dobrze choć jednostronnie rozumie to właśnie niemiecka teoria humanistyki. Stąd i Kellerowska teoria rozumienia może ciekawa dla psychologa jest bez znaczenia dla metodologii humanistyki. Nic bowiem nie

---

[1]) Omawiam to zagadnienie obszerniej, referując wyniki badań współczesnej teorii nauki w art.: *Charakter orzeczeń metodologicznych w naukach humanistycznych.* druk. w *Pracach ofiarowanych Kazimierzowi Woycickiemu.* Wilno 1937.

mówi o specyficznej teoretyczno-naukowej sprawie budowania pojęć. Keller jednak ma zbyt swobodny i nieprecyzyjny sposób mówienia, by oskarżać go tylko z racji posłużenia się opisem psychologicznym. Można to krytykować i od innej strony. Keller formułuje słuszną tezę, jakby reasumpcję rozważań teoretyczno-naukowych, czy raczej u niego wynik spekulacyj „filozoficznych", tezę o specyficzności przedmiotu badań humanistyki. Tezę tę można rozwinąć z równą racją w języku socjologii i metodologii. W książce Kellera obok przyrodoznawczo pojętego opisu psychologicznego jest i ten humanistycznie pojęty, socjologiczny. Lecz i to ma braki już nie logiczne, a technologiczne. W ujęciu socjologicznym bowiem specyficzność przedmiotu badań humanistycznych da się opisać jako przedmiot specyficznego zachowania się (wissenschaftliche Verhalten behaviorystów — u Kellera str. 34) uczonego wobec przedmiotu i w wyniku operować pojęciami „rozumienia", „sensowności" itp. Tak czyni Keller. I tak czynić można. Trzeba jednak pamiętać, że taki społeczny obraz nauki i stąd obraz przedmiotu nauki ma małą wartość technologiczną. Przy tak opisanym przedmiocie badań uczony może nie umieć wytworzyć adekwatnych wobec niego pojęć już należących do języka postulowanej nauki, a nie do języka tego opisu. Cóż pomoże przy konstrukcji pojęcia dzieła literackiego — pojęcie „sensowności" i świadomość, że dzieło jest czymś sensownym, gdy nie mamy formalnych warunków poprawnej konstrukcji tego pojęcia.

Trzeba bowiem pamiętać, że specyficzny przedmiot nauki istnieje w konkretnej pracy uczonego tylko poprzez specyficzne narzędzia, poprzez specyficzne pojęcia nauki, poprzez specyficzną metodę budowy tych pojęć i to wyłożone explicite. Otóż opis społeczny nauki, jej specyficznych wymagań w zakresie zachowania się uczonego, problematyki („rozumieć"! „badać sensy!") — nic nie mówi o budowie pojęć, nie da się na język budowy pojęć przełożyć wprost. Toteż chcąc mówić o nauce tak, aby jednocześnie uwydatniać specyficzność jej struktury, jej budowy pojęciowej, założeń klasyfikacyjnych itp. — trzeba ten opis sformułować w drugim języku, w języku metodologii. Opis pierwszy może interesować społecznika-naukoznawcę, może być ujęciem słownym materiału badań dla psychologa. Tylko opis metodologiczny może sugerować techniczne wskazówki jak daną naukę uprawiać, może uświadamiać narzędzia badawcze — uczonemu w danej dziedzinie.

I jakim niebezpieczeństwem grozi pierwszy opis, którym i omawiany autor się posługuje? Oto nie wskazuje on wyraźnie, iż specyficzne pojęcia i specyficzne zasady budowania pojęć muszą być wytwarzane na gruncie skontrolowanych i naukowych przeświadczeń ontologicznych. Przyczynowość wiąże się z inną ontologią, inną koncepcją rzeczywistości (por. prace Meyersona) — niż rozumowanie strukturalne (por. prace Troeltscha i praskich językoznawców-fonologów). Wszelki zaś opis niemetodologiczny nie narzuca konieczności kontrolowania podstaw ontologicznych proponowanego systemu pojęciowego. Narzuca tylko, powtarzam, problematykę, a raczej ukazuje jej odpowiedniki w języku, w ujęciu socjologicznym. Wpatrzony w nową problematykę badacz bezkrytycznie sięga po całkowicie przekreślającą właśnie specyficzność danej nauki — ontologię. Stąd humorystyczne próby oparcia humanistyki na psychologii, tworzenie założenia „ontologicznego" nauki z pojęcia związku przyczynowego a nie związku strukturalnego.

Tak i Keller ze swoim socjologicznym opisem zawiesza humanistykę w próżni. Uczony humanista, który by chciał korzystać z „metodologii" uprawianej w takim języku, jak Kellera — musiałby po wysłuchaniu tych haseł społeczno-naukowych — robotę metodologiczną odrobić sam. Hasła zaś mogą służyć do jednania zwolenników szkołom naukowym, w konkretnej pracy uczonego są balastem. W Polsce uprawiana jest (poza teorią nauk dedukcyjnych: Tarski) tylko taka metodologia, zwłaszcza humanistyki (z zaszczytnym wyjątkiem Diny Sztejnbarg). Żałośnie przedstawia się i dyskusja

nad reformą badań literackich, gdzie stawia się albo wręcz merytoryczne pytanie, co to jest dzieło literackie (z podobną naiwnością i Keller walczy) albo pyta się, jak zmienić problematykę istniejącej społecznie zorganizowanej nauki. O właściwe podstawy ontologiczne humanistyki (w sformułowaniu semantycznym: o właściwe dyrektywy języka humanistyki, o właściwe założenia klasyfikacyjne itp.) nikt się nie pyta. Stąd i nowe literaturoznawstwo nie może ruszyć z miejsca.

Lecz trzeba opanować gorycz i wrócić do naszej książki. Jest bowiem jeszcze jeden tradycyjny fałsz, w który Keller wierzy, i który spowodował załamanie się jego tak znamiennej próby uzdrowienia niemieckiej myśli metodologicznej przez wprowadzenie tendencyj antyirracjonalistycznych.

Jest to sprawa założeń nauk humanistycznych. Keller (podobnie jak wpływowy do niedawna uczeń Dilthey'a — Rothacker) uważa, że wyjaśniając strukturę nauk humanistycznych należy redukować je do założeń jakiejś irracjonalnej postawy wobec życia. Nie stara się nawet stwierdzić jakże inaczej, pełniej i w sposób możliwy do zweryfikowania da się wyjaśnić wszelka humanistyka przez wskazanie tych jej założeń, które ustaliła wcześniejsza w stosunku do humanistyki i jej metodologii nauka, mianowicie ogólna teoria nauki, której wyniki obowiązują tak fizykę jak i historię. To szukanie podstaw teorii humanistyki w filozofii (tu egzystencjonalnej) zgubiło Kellera. Tymczasem we współczesnej teorii nauki miał jasne i dobrze uzasadnione (choć z gruntu antyirracjonalistyczne) odpowiedzi na swoje główne problemy: jak należy ujmować pojęcie prawdy — np. u Tarskiego i Meyersona, jak rozumieć na gruncie języka nauki stosunek przedmiotu i metody — np. u Meyersona, Ajdukiewicza, Carnapa, w niektórych tezach Rickerta; jak ujmować na gruncie różnych języków naukowych proces poznawania w ogóle — np. u Tarskiego, Ajdukiewicza; jaki jest wreszcie stosunek nauki do danych bezpośrednich przeżycia — np. u Znanieckiego, Meyersona, Carnapa; jak wreszcie uzgodnić tę wiedzę racjonalną z odrębnością humanistyki — np. w niektórych niewyzyskanych tezach Rickerta, Troeltscha, Webera, Znanieckiego.

Na te pytania Keller wolał szukać odpowiedzi w tradycyjnej metodologii niemieckiej wywodzącej się z mętnych, spekulacyj filozoficznych a ignorującej wyniki współczesnej teorii nauki.

Odbiło się to nie tylko na treści książki, ale i na stylu. Zdanie: „Diese Transzendentaleität der Transzendentaleität ist transzendent-transzendental" — przejmuje dreszczem.

Wniosek ostateczny: jeszcze jedna tradycyjna książka, znać przecież na niej pęknięcie. To dowód, że dawno już wyczekiwany proces gnicia tradycji Dilthey'owskiej w metodologii humanistyki zaczął się i trwa. Zaczął się przynajmniej w Niemczech.

OCENY I SPRAWOZDANIA

A) NAUKA O LITERATURZE

Julian Krzyżanowski

Władysław St. Reymont. Twórca i dzieło. Lwów, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1938; str. VIII i 212 i tabl. 1.

Ani nagroda Nobla, ani w rok później śmierć laureata nie sprowokowały nikogo do pokuszenia się o pełną, wyczerpującą charakterystykę sztuki pisarskiej Reymonta,

o określenie jego roli w dziejach powieści polskiej i pozycji w literaturze polskiej przełomu XIX i XX w. Studia przynoszące nieraz ciekawe spostrzeżenia szczegółowe, ale zawsze fragmentaryczne, broszury popularne, trochę artykułów pośmiertnych z obowiązkowym w takich wypadkach konwencjonalizmem, trochę wspomnień — to był cały dotychczasowy dorobek krytyczny poświęcony Reymontowi.

Książka prof. Krzyżanowskiego jest tu więc pozycją pionierską. Okoliczność ta tłumaczy, dlaczego autor mógł na jej dwustu stronach przynieść takie mnóstwo nowych, nieraz zupełnie niespodziewanych i zaskakujących czytelnika oświetleń i stwierdzeń. Tłumaczy też, dlaczego mimo tej książki tyle zagadnień związanych z twórczością Reymonta — przeważnie co prawda peryferycznych, ale ważnych — pozostało jeszcze do zbadania.

Do opracowania jest jeszcze życiorys Reymonta. Prof. Krzyżanowski wyręczył się tu jego szkicem autobiograficznym, który przez swą naiwną a pretensjonalną stylizację jest bezcennym dokumentem do zorientowania się w typie umysłowości pisarza (został też w tym charakterze wyzyskany), ale który też właśnie dlatego nawet najzwięźlejszego szkicu biograficznego zastąpić nie potrafi. Do zbadania pozostaje kwestia, jakim to prądom zawdzięcza Reymont swoją apologię wsi i potępienie życia miejskiego, potępienie, każące mu m. in. ciskać gromy na zgniliznę życia Paryża, tego samego Paryża, w którym — jak to wiemy ze *Spojrzenia wstecz* L o r e n t o w i c z a — czuł się świetnie i w którym spędził znaczną część swego życia. Do zbadania wreszcie — i to już zagadnienie nie peryferyczne — pozostaje szereg podstawowych problemów, związanych ze stylem Reymonta.

Z ośmiu rozdziałów książki pierwszy przynosi charakterystykę „człowieka i pisarza", drugi omawia jego pierwociny, powieści o „komediantce", *Marzyciela* i *Wampira*, trzeci zajmuje się *Ziemią obiecaną*, czwarty, comme de raison najobszerniejszy, poświęcony jest *Chłopom*, piąty — trylogii historycznej, szósty — cyklom nowel i *Buntowi*, siódmy, zatytułowany *Artyzm Reymonta*, zajmuje się pewnymi problemami jego stylu; ostatni ma charakter syntetyzujący: mówi o znaczeniu historycznym i wartości dzieła Reymonta.

W tych ramach zamknął autor świeżą i oryginalną charakterystykę sztuki pisarskiej Reymonta, pokazał, jak się talent jego rozwijał, jak w powieściach jego persewerowały pewne tematy i zagadnienia (*Kompleks Krosnowy*), uwydatnił jego w pewnym sensie „awangardowość" (powieść o masie jako głównym bohaterze).

Dużo miejsca poświęcono w książce analizie związków Reymonta z polską tradycją literacką. Bardzo to mocna jej strona. Analiza wpływów — szeroko pojęta, bo obejmująca wpływy ideowe, tematyczne, formalne — nigdy nie wpada w przyczynkarstwo i pedanterię, imponuje bystrością i bogactwem spostrzeżeń, niezwykłością konstantacyj (przybyszewszczyzna Reymonta w stylu i w technice budowania scen miłosnych), operuje nie tylko nazwiskami pierwszoplanowymi, ale i wciąga w zakres rozważań takie pozycje jak *W Wielgiem* J a s i e ń c z y k a, od której to powieści Reymont — jak się okazuje — zapożyczył się w konstruowaniu schematu fabularnego *Chłopów*.

Najcenniejsza partia książki to rozdział poświęcony *Chłopom*. O charakterze epickim *Chłopów* mówiono dotychczas oczywiście dużo, ale mętnie i ogólnikowo. Pierwszy prof. Krzyżanowski pokazał, jaki jest typ tej epickości, — homerycka maniera epicka, przeniesiona w w. XIX (Sienkiewicz) do powieści historycznej, a przez Reymonta przejęta do powieści współczesnej, — scharakteryzował bliżej „aojdyczność" Reymontowską i sposób, w jaki determinuje ona pewne elementy stylu *Chłopów*. Wszystko to są spostrzeżenia bardzo cenne, tym cenniejsze, że zawsze dobrze udokumentowane.

Zastrzeżenia natury zasadniczej wzbudza tylko rozdział przedostatni, traktujący o artyzmie Reymonta. Poza krótkim ustępem, poświęconym omówieniu perseweracji pewnych motywów, jest on w całości wypełniony analizą stylistyczną. Prof. Krzyżanowski

rozróżnia u Reymonta trzy style: pełny, prosty, przeładowany. Trudno się pisać na taką terminologię! Co to znaczy styl „przeładowany"? Określenie takie charakteryzuje tylko stosunek uczuciowy autora do określanego zjawiska (i stąd szczególnie zaskakuje w książce, której nieostatnią zaletą jest konsekwentnie wytrzymany rzeczowy stosunek do tematu, wyrażający się m. in. i w precyzyjnym w swej rzeczowości stylu), ale o samym zjawisku mówi bardzo mało, stąd jego wartość klasyfikacyjna jest niemal że żadna. W dodatku jest to określenie nietrafne, sugeruje, że styl „przeładowany" to jakiś styl „pełny" doprowadzony à l'outrance. Co więcej, kiedy czytamy w jednym miejscu o pewnym typie techniki pisarskiej, „na wielka skalę stosowanym w nastrojowych uwerturach *Chłopów*, łączących metodę operowania nastrojami wedle wymagań stylu przeładowanego z metodą mnóstwa szczegółów i szczegóników wedle miary stylu pełnego" (str. 186), w pierwszej chwili mielibyśmy ochotę się sprzeczać, że jeżeli już co ma być stylem „przeładowanym", to chyba styl operujący „mnóstwem szczegółów i szczegóników". Bo też styl „przeładowany" w tym rozdziale to po prostu synonim pewnego typu stylu lirycznego.

Poza tą kwestią terminologiczną trzeba się jeszcze, gdy mowa o tym rozdziale, sprzeczać o rzecz inną, ważniejszą. Oto prof. Krzyżanowski ograniczył się tu niemal wyłącznie do charakterystyki tych ustępów powieści Reymonta, które malują takie czy inne pejzaże. O stylu tym umiał nam dużo ciekawego i trafnego powiedzieć (o impresjonistycznej technice Reymontowskich pejzaży: traktowanie con amore zjawisk świetlnych przy zacieraniu konturów, o rytmie trójdzielnym w pewnych partiach opisowych), pokazał wariację pewnego typu opisu w różnych okresach twórczości Reymonta, ale przy tym wszystkim trudno zapomnieć, że styl powieści to także — a może i przede wszystkim — styl partyj dialogowych i narracyjnych. Tych zaś w książce nie zanalizowano.

W ostatnim rozdziale podniesiono wartości dokumentarne dzieła Reymonta (tym większe, że Reymont jest epikiem czystym, nie walczącą o taką czy inną tendencję, i że skala jego tematów jest bardzo bogata) oraz artystyczne, które decydują o znaczeniu pisarza. Może godziło by się przypomnieć w tym miejscu pewne trudności, które ma do zwalczenia czytelnik współczesny, przystępujący do lektury jego dzieła. Będzie to więc — żeby ograniczyć się tylko do arcydzieła Reymonta, do jego *Chłopów* — z jednej strony melodramatyczność pewnych scen powieści (podniósł ją świeżo B o r o w y w szkicu o Reymoncie, ogłoszonym w styczniowym zeszycie z b. r. londyńskiego *The Slavonic and East European Review*), z drugiej — stylowe naloty młodopolskie, przybyszewszczyzna Reymonta, tym przykrzejsza, że nieorganiczna a wypływająca z małokrytycznej chłonności artystycznej, szczególnie zaś drażniąca właśnie dziś, w epoce, dla której ideałów literackich najmiarodajniejsza chyba będzie surowa proza Dąbrowskiej.

Zamykają książkę trzy aneksy, wszystkie trzy poświęcone *Ziemi obiecanej*. Dwa pierwsze przynoszą fragmenty tekstów pierwszej redakcji powieści. Obalają one uporczywą legendę, jakoby Reymont pod naciskiem łódzkich przemysłowców złagodził jej pierwotną wersję z „Kuriera Codziennego". W trzecim wydobyto z rękopisów Biblioteki Narodowej list Lemańskiego do Reymonta — bardzo ciekawą recenzję powieści.

Wiktor Weintraub.

B) NAUKA O KULTURZE

J a n S t. B y s t r o ń,
Łańcuch szczęścia i inne ciekawostki, Warszawa 1938 „Rój" str. 231.

Książka jest zbiorem studiów szczegółowych poświęconych odrębnym całościom tematycznym (*Łańcuch szczęścia. Magiczna moc słowa. Charakternicy. Napisy. Znaki*) dostrzegamy jednak w nich jedną więź psychologiczno-społeczną. Autor zebrał „drobnostki" codziennego dnia przeszłości i „resztki", których jeszcze nie zatarł czas, i zinter-

pretował, jako objawy prelogicznego myślenia, magicznego światopoglądu pierwotnego, obyczajów bądź potrzeb praktycznych.

Historyk literatury mało się interesuje błahymi na pozór „ciekawostkami", jak np. marginesowymi napisami na książkach, raczej samo dzieło, a nie gryzmoły prywatne, stanowi obiekt dociekań literata-naukowca. Tymczasem te drobne uboczne rysunki, znaki, „przypiski" wyrażają często obyczaje i dążności epoki, jej światopogląd, informują o właściwościach środowiska, jego dziejach i postawie życiowej. Stąd uzyskują kwalifikacje dokumentu wartościowego. Podobnie „dzieje magii" „należało by podjąć na nowo, uzupełnić nowym materiałem, cofnąć nieco wstecz, związać z rozwojem magii wojennej na Zachodzie, a następnie zbadać, ile w dzisiejszych praktykach ochronnych żołnierza pozostało jeszcze śladów odleglejszej przeszłości" (86). Również leżą odłogiem badania nad magią języka, napisami i znakami. „Bardzo mało zwracamy u nas uwagi na napisy grobowe — a jednak na ten temat można by napisać wcale ciekawe studium literackie i obyczajowe" (141). To samo dotyczy znaków kupieckich: „Było by pożyteczną rzeczą zebrać te stare godła, tudzież wiadomości o nich w dawnych źródłach i opublikować cały ten materiał; znalazło by się tu z pewnością dość ciekawych rzeczy!"

Czas, aby historia literatury zaczęła prace na zaniedbanych odcinkach w terenie. Znajdzie głębszy kontakt ze zjawiskami sztuki dostrzeżonymi wśrod badań środowiskowych, nabierze rysów epickich i obyczajowych. Z nauki krytycystycznej przekształci się w studium artystyczne ogromu zjawisk, wśród których wartości językowo-literackie zrastają się z innymi elementami symbolicznymi.

W książce swojej Bystroń wykazuje duże możliwości pogłębień i uzupełnień badawczych w zakresie zbierania i zużytkowania tych charakterystycznych i wymownych ciekawostek dawnych i współczesnych.

Smutne, że wartościowa ta książka zawiera pokaźną ilość błędów drukarskich. utrudniających wprost czytanie. Cierpi na tym studium.

Józef Czarnecki.

Bolesław Miciński

Podróże do piekieł. Biblioteka *Prosto z mostu*, Warszawa 1937.

Niewielkich rozmiarów, lecz bardzo starannie i estetycznie wydane *Podróże do piekieł* zawierają literacko-filozoficzne szkice, powstałe z przeżycia głęboko uwspółcześnionego przekładu *Odysei* Wittlina. Szkice Micińskiego są piękne i kulturalne. Zdradzają one ciągłe i żywe obcowanie autora z dziełami wszystkich epok — od Biblii po Freuda, jednocześnie zaś stanowią poważne osiągnięcie estetyczne, szczególnie jeżeli chodzi o język, barwny, spęczniały obrazowością, lecz ani trochę barokowy, odwrotnie — lekki i prosty, bardzo szczery. Z boskością entuzjazmu i siłą wyobraźni poetów, którzy, jak sam powtarza za Kartezjuszem, wydobywają ziarna mądrości z o wiele większą łatwością i blaskiem niż filozofia, zarysowuje Miciński przed czytelnikiem obrazy *Odysei* i *Biblii*, gigantyczne przenośnie księgi Hioba. Czytając *Podróże do piekieł* zapominamy, że autor odnawia tylko stare i jakież nieraz znane motywy, przeżycia nasze pod tchnieniem jego zapału stają się świeże, jesteśmy wzruszeni.

Obok wzruszenia, wzruszenia estetycznego, przynoszą *Podróże do piekieł* ziarno mądrości, które czytelnik wyłuskuje z literacko komponowanych rozważań, impresyj i obrazów. Ziarnem tym jest filozofia sztuki wcielona do kartezjuszowskiego systemu poprzez pogłębienie poglądów Freuda. Od Freuda przyjmuje Miciński kompensacyjny charakter sztuki, nie ograniczając się jednak do wyjaśnień psychoanalitycznych, które, według niego, trywializują głęboko filozoficzne zagadnienie. Kompensacyjność

sztuki polega, według autora *Podróży do piekieł*, na stwarzaniu w dziełach idei wiecznych i niezmiennych, idei, którymi chce zaspokoić się człowiek, nadaremnie poszukujący absolutu w świecie, gdzie wszystko m a s w ó j c z a s i nic nie przeszkadza przypuszczać, że całe życie i to, co wydaje się nam rzeczywistością, jest snem. Idee te stanowią wieczne i niezmienne schematy utworów, schematy, które w każdej epoce mogą być inaczej aktualizowane. Powstają one przez upraszczanie rzeczywistości w ograniczających twórcę artystycznych formach. Jak w filozofii poszukując obiektywnie istniejących przedmiotów przezwyciężamy płynność zmysłowych wrażeń substancją, tak realizm w sztuce osiągamy dzięki prawidłowej strukturze formy. Porównuje Miciński ograniczenia formalne, właściwe tworzeniu artystycznemu, z normami, o jakich mówi *Etyka Tymczasowa* Kartezjusza. Normom etycznym sam człowiek bez narzucającego się musu nadał w dążeniu do doskonałości wartość absolutną, wchodząc przez takie samoograniczenie się w krąg obiektywnej, uniwersalnej tragiczności, fatalizmu warunkowego, który nie obalając wolnej woli pozostawia konieczność fatalną.

Janina Rosnowska.

Tadeusz Żeleński (Boy)
Marysieńka Sobieska. Książnica-Atlas. (Okł. drzeworyt barwny St. O. Chrostowskiego).

Aby oceniać książkę Boy'a Żeleńskiego trzeba, bardziej niż przy utworze jakiegokolwiek innego autora, zdobyć się na wysiłek odejścia od bezpośredniego wrażenia i więcej włożyć trudu w wyrwanie się spod niebezpiecznego dla krytyka czaru słowa i opowiadania. Bo niewątpliwie wspaniała swada opowiadacza, umiejętność użycia słowa, poczucie jego wartości, subtelne igranie nim, to są te zalety, które tworzą tak wielki dystans pomiędzy Boy'em, kształconym na literaturze francuskiej, — a ogółem polskich stylistów.

Drugą tajemnicą jego powodzenia i wpływu jest niemniej urzekająca zdolność ożywiania i można by powiedzieć ,,usensacyjniania" każdego tematu, o ile by to słowo nie zawierało czegoś z krzykliwości reklam, brutalności marnych filmów i melodramatyzmu powieści ,,do wagonu". Wykryć, w jaki sposób autor osiąga te efekty sensacyjności — w najszlachetniejszym znaczeniu tego słowa, jak ,,preparuje" temat, wydobywając z niego sprawy najciekawsze — jest zadaniem bardzo trudnym. W tym wypadku także trzeba bardzo pilnie podkreślić rolę jego stylu i języka, poza którym kryje się tu tajemnica utalentowanego autora, który zawsze zaciekawiony życiem, jego problemami i wydarzeniami, umie uchwycić każdą sprawę w jej dramatycznym stawaniu się i w powiązaniu z szeregiem przyczyn i skutków. Jak humorysta, który nawet w tragizmie widzi śmieszność, i zamiast rozpaczać nad życiem stwarza pana Pickwicka — tak Boy nawet w szarości i nudzie dostrzega problemy pasjonujące. Cóż dopiero, gdy dostały mu się w ręce sprawy państwa Sobieskich! Z jakim zadowoleniem smakosza robi chociażby *Spis rzeczy*. Bo czego tu nie ma, .i możność uśmiechnięcia się nad polszczyzną Marysieńki ,,pauvre nieboszontko", i wyzyskanie za Morsztynem gry słów *Potop i Arka* i wspaniała okazja szyfrów w listach *Konfitury* itp. itp.

Interesujące są ówczesne sprawy i ludzie, a zwłaszcza ci ostatni. Boy — jakby uprzedzając możliwy zarzut, że niezupełnie poprawnie obszedł się z historią, kilkakrotnie porwany wirem wydarzeń historycznych, odchodzi od nich z żalem, przypominając sobie i czytelnikom, że przecież pisze biografię Marysieńki. I trzeba przyznać, że istotnie nie tylko postać królowej, ale i rycerza Celadona występuje bardzo wyraziście i żywo. Z dużą subtelnością psychologiczną autor wykrywa tajemnice ich przeżyć i postępowania, a co ważniejsza, z wiadomości bądź co bądź fragmentarycznych, konstruuje żywych ludzi, zrozumiałych nawet w wewnętrznych sprzecznościach. Nie jest to zresztą upro-

szczenie, które odbywa się najczęściej kosztem bardzo zasadniczych cech psychicznych. Boy robi przeciwnie — podkreśla sprzeczności — ale sięgając dalej w głąb psychiki, czasem odwołując się do charakteru epoki, lub, jak to się zdarza często z Sobieskim, do głębokiego oddziaływania lektury — godzi przeciwieństwa i stwarza całość psychiczną nie-prostą i nie-harmonijną, ale właśnie pełną i interesującą przez bogactwo życia wewnętrznego. Sobieski i Marysieńka zaciekawiają go jako nieprzeciętni ludzie — ale prócz tego autor próbuje ustalić, jak dalece ich przeżycia — humory i nie-humory, ambicje i urazy wpływały na losy Polski a nawet Europy. Czy takie koncepcje jak np. ta o przemożnym wpływie urazy Marysieńki do Ludwika XIV na zwycięstwo wiedeńskie — nawet z tym zastrzeżeniem, które robi Boy, że inne sprawy także tu odegrały rolę, — nie jest zbyt jednostronna i nie rodzi się z nadmiaru psychologizowania, a braku ujęcia historycznego i socjologicznego — to mógłby rozstrzygnąć tylko specjalista-historyk. Dla wartości artystycznej książki, dla zainteresowania czytelnika, nawet zbyt silne wzmacnianie pewnych spraw, ma tę zaletę, że postacie rysują się wyraziściej i żywiej.

Skoro mowa o „rysowaniu się" postaci, nie podobna pominąć kwestii tła. Czy ma ono charakter polityczny czy obyczajowy? Wydaje się, że autorowi chodziło i o jedno i o drugie, ale o ile istotnie intrygi polityczne, dyplomacja itd., mają tu duże znaczenie — nie widzimy tła obyczajowego. Autor ma w sobie coś z racjonalisty, który rozumie przeszłość, ale nie widzi jej w kształcie, barwie i ruchu. O ileż żywiej wystąpiłaby Marysieńka, — nie jako sylwetka psychologiczna — lecz jako dworka, hetmanowa, królowa, gdyby czytelnik „zobaczył" ową tętniącą namiętnościami, olśniewającą barwą i ogłuszającą wrzawą rokoszów i elekcji — epokę. Ale Boy'a bardziej interesują cienkie, a tak mocne niteczki intryg politycznych i wyzyskuje raczej te sprawy dla ożywiania akcji i zorientowania czytelnika w epoce.

Całość biografii opiera się na zasadzie chronologii poczynając od chwili przyjazdu do Polski aż do śmierci głównej bohaterki — potem jeszcze autor dorzuca, jakże poetyczną i podkreślającą „baśniowość" miłości Sobieskiego i Marysieńki legendę o powrocie ciała do Polski.

Legendarność i poetyckość królewskich miłości, to główny motyw, który przewija się przez całą książkę i z którego Boy robi jeden z największych walorów artystycznych biografii. Sobieski — jak mówi autor — był niedocenionym, na tle swojej epoki jednym z największych pisarzy i on sam już nadał swemu życiu i miłości poetycki odrealniony charakter. Niemniej przeto Boy, umiał wykorzystać świetnie ten czynnik i odnajdując pisarza w Sobieskim — pokazał równocześnie wartości swego artyzmu.

Ewa Korzeniewska.

C) NAUKA O TEATRZE

Dziady Mickiewicza a teatr

Dziady Mickiewicza, to nie tylko „podstawowa lektura szkolna" i najdoskonalszy wykwit narodowego romantyzmu i ideologii mesjanistycznej, lecz również utwór sceniczny odznaczający się wspaniałą teatralną formą. Z tychże przyczyn ostatnia rozprawa Wiktora Brumera[1]), autora szeregu studiów z dziedziny teatrologii[2]), zainteresować może zarówno scenografa, jak i badacza literatury. Elementów teatralno-scenicznych i dramatyczno-literackich dzieła sztuki nie da się ściśle rozdzielić. Analiza *Dziadów* z punktu widzenia reżysera i inscenizatora rzuca również ciekawe

---

[1]) *Wiktor Brumer, Dwie inscenizacje Dziadów*, Warszawa 1937.

[2]) *Służba narodowa Wojciecha Bogusławskiego*, Warsz. 1929, *Teatr Wyspiańskiego*, Warsz. 1933, *Niedomagania polskiej teatrologji*, *Przegl. Współcz.* 1935, nr 158/159.

światło na elementy konstrukcyjno-formalne tego utworu. Studium Brumera jest poza tym ważnym przyczynkiem historycznym. Zestawia tutaj bowiem autor koncepcję sceniczną Wyspiańskiego (utrwaloną drukiem w krakowskim wydaniu *Dziadów* z r. 1901 [1]) z późniejszymi inowacjami Wysockiej, teoretycznymi studiami Tadeusza Peipera i przede wszystkim ze słynną inscenizacją Leona Schillera w Teatrze Polskim w Warszawie, w r. 1935.

Inscenizacja ta zaś stanowi do pewnego stopnia osobną kartę w dziejach polskiego teatru, jako wyraz jednolitej i monumentalnej koncepcji, opartej o idee, wyrażone w Prelekcjach Paryskich Mickiewicza; (teatr słowiański, jako synteza następujących elementów: świat ziemski i nadziemski, — poezja liryczna, „pieśń gminna" i muzyka). W teatrze swym nawiązuje Schiller ponadto do formy misteriów średniowiecznych, wykorzystując równocześnie rozmaite zdobycze nowoczesnej techniki scenicznej i reżyserskiej.

Inscenizację tę opisuje Brumer i analizuje w sposób szczegółowy, zajmując wobec koncepcji schillerowskiej stanowisko przychylne, można nawet powiedzieć entuzjastyczne. Niemniej jednak przyznając pomysłom Schillera pełną logikę, konsekwencję i wysoki poziom artystyczny, nie możemy powstrzymać się od wyrażenia pewnych zastrzeżeń. Pomijam już tutaj fakt, iż obejmując w swej inscenizacji wszystkie sceny czterech części *Dziadów* a nawet i *Upiora*, musiał reżyser w sposób bezceremonialny pokawałkować i poskracać ze względów technicznych tekst utworu, co szczególnie raziło w scenie wywoływania duchów i w Wielkiej Improwizacji. Przeciwstawiając się malarsko-realistycznym koncepcjom Wyspiańskiego poszedł jednak Schiller zbyt daleko i w ogóle wyeliminował ze swej inscenizacji wszelki realizm, co jest sprzeczne z ideą i charakterem poetyckiego tekstu. W opracowaniu Schillera cała akcja dramatu o „polskiej Golgocie" odbywała się „pod gołym niebem" na tle jednolitej konstrukcji trzech czarnych krzyży (nawet *Bal u Senatora* i sceny więzienne!), wszystkie zaś postaci sceniczne potraktowano mistycznie, jako pewnego rodzaju widma. Jest to zatem przykład zbyt daleko idącej swobody reżyserskiej, nie mającej umotywowania w literackim tekście utworu.

Z drugiej jednak strony bezsprzeczną zasługą Schillera jest usunięcie z inscenizacji *Dziadów* wszelkich przestarzałych rekwizytów realistycznych, odświeżenie formy widowiskowej, zbliżenie do współczesnego widza, wykazanie, iż genialny utwór Mickiewicza posiada wartości wiecznotrwałe. W szczególności zaś zasługuje tutaj na uwagę logiczne powiązanie fragmentów części I z częścią II, pomysłowa, nierealistyczna inscenizacja widm w kaplicy, (słupy światła błądzące wśród gromady), oraz koszmarna scena snu Senatora, który błądząc wśród szeregu luster ogląda swą karykaturalną postać w wielokrotnym powtórzeniu. *Zygmunt Leśnodorski.*

D) NAUKA O JĘZYKU

Ignacy Wieniewski

Dlaczego uczymy się łaciny?

Biblioteka Filomaty nr 39. Nakładem Filomaty, Lwów, Uniwersytet. S. 49

Książeczka Wieniewskiego jest przeznaczona dla młodzieży szkolnej, jednakowoż, a nawet właśnie dlatego, zasługuje na szersze, szczegółowe omówienie. Jak bowiem wiadomo, niemała ilość ludzi swoją dogmatykę nie tyle kształtuje, ile przejmuje na ławie

---

[1]) Adama Mickiewicza *Dziady*, sceny dramatyczne — tak, jak były grane w teatrze krakowskim d. 31 października 1901, wydanie Stanisława Wyspiańskiego. — Jest to po prostu egzemplarz reżyserski dramatu, obejmujący b. szczegółowe informacje sceniczne oraz układ poszczególnych obrazów.

szkolnej i doprawdy dziwną, zadziwiającą żywotność mają niektóre poglądy nabyte w młodych latach. Uzasadnienie sensowności nauczania łaciny jest oczywiście ważne nie tylko ze względu na specyficzną dogmatykę, specyficzną argumentację, na długie lata osadzającą się w umysłach ludzkich, ale również ze względu na ważność samego problemu stosunku do kultury antycznej w jej łacińskim podaniu.

Autor broszury jest gorącym zwolennikiem nauczania łaciny oraz gorącym wielbicielem kultury antycznej. Jednakowoż nie wszystkie argumenty, jakie wysuwa na poparcie swych poglądów, są ścisłe i przekonywujące.

Tak więc należy uczyć się łaciny, bo to jest język odznaczający się „żelazną logiką" (s. 3 i 20) i „bezwzględną konsekwencją" (s. 20). Zalety te przedstawiać ma (oczywiście m. in.) tzw. zasada następstwa czasów (consecutio temporum), według której to zasady forma orzeczenia zdania pobocznego zależy w pewien sposób od formy orzeczenia zdania głównego. Trudno w recenzji wyczerpująco tę kwestię omówić. Zaznaczmy więc tylko, że, gdybyśmy nawet przyjęli, że consecutio przedstawia jakieś specjalne wartości logiczne, czy po prostu „komunikatywne", to nie możemy zapominać, że (co autor dyskretnie przemilcza) p o d o b n e następstwo czasów znajdziemy np. w angielskim, francuskim, oraz w wielu językach nowoczesnych. Tymczasem czytelnik broszury p. Wieniewskiego może zupełnie słusznie sądzić, że jedynie i wyłącznie łacina zna ową szczególnie wartościową consecutio.

Autor na s. 20 podaje zdanie: *Themistocles, etsi de patria sua optime meritus erat, civium suorum invidiam non effugit* i pyta „Czyż logika takiego wyrażenia nie przypomina sposobu, w jakim algebra unaocznia wspólny czynnik wyrazów wielomianu, wyciągając go przed nawias: $ab+ac = a(b+c)$?" (21). Na to retoryczne zresztą pytanie przecząco nie można odpowiedzieć, ale... wiele języków zna to „wysunięcie przed nawias wspólnego czynnika". M. in. zna to również język polski, np.: *Królowa Barbara, acz nieco już słaba, towarzyszyła w tej podróży królowi* (z Niemcewicza), *Panicz, aczkolwiek cenił zdolność i zapał kolegi, przedrzeźniał tkliwe jego serce* (z Siemieńskiego) — oba przykłady z Gramatyki języka polskiego dla szkół średnich, opr. Ignacy Stein i Roman Zawiliński, 1907, por. s. 52. Nawet, gdybyśmy dowiedli, że tego rodzaju budowa zdania jest pochodzenia łacińskiego, c o j e s t w i ę c e j, n i ż w ą t p l i w e, to przez to nie zmieniłaby się istota rzeczy, to mianowicie, że i język polski zna ten typ konstrukcji. Nie jest dobrze, jeżeli znajomość łaciny zaciemnia znajomość języka polskiego.

Nieścisłość autora polega zresztą nie tylko na „zatajeniu" języków nowoczesnych, ale również na „zatajeniu" „nielogiczności" łaciny. Otóż, ponieważ zachwyty nad „żelazną logiką i konsekwencją" łaciny (nb. szalenie przypominające zachwyty esperantystów nad esperantem) mogą budzić (i budzą!) wrażenie, że łacina jest jakimś idealnie logicznym językiem, warto zwrócić uwagę choćby na kwestię istnienia trzech rodzajów; dlaczego np. *oppidum* 'miasto' jest rodzaju nijakiego, *urbs* 'miasto' — żeńskiego, a *vicus* 'wieś' — męskiego. Czy trójrodzajowość jest logicznie konieczna? Albo jakże logiczny język może mieć aż sześć końcówek szóstego przypadku l. poj.: *schol-a, mur-o, consul-e, mar-i, corn-u, die?* Jakże logiczny język może w liczbie pojedynczej tylko w części wypadków rozróżniać trzeci przypadek od szóstego (*schol-ae: schol-a, consul-i: consul-e, fructu-i: fructu, die-i: die*), w innej zaś części mieć tylko jedną formę na oba te przypadki (*mur-o, mar-i, corn-u*), przy czym liczba mnoga „konsekwentnie" formalnie zbija w jedno tak wzajemnie się od siebie różniący dativus z ablativem (*scholis, muris, consulibus, maribus, fructibus, cornibus, diebus*)?[1])

[1]) Znaki iloczasowe pomijam.

Oczywiście, jeżeli się tu zwraca uwagę na stronniczość autora broszury, nie znaczy to, abyśmy musieli przyjmować logiczne wartościowanie języków jako zasadniczo słuszne. Na ogół językoznawstwo współczesne jest albo radykalnie przeciwne mieszaniu logiki z językiem (Andrzej Gawroński, *Sprawa nauki języków klasycznych w szkole średniej*, *Przegląd Współczesny*, nr 9—10, 1933, s. 55—73) albo umiarkowanie przeciwne (Otto Jespersen, *The Philosophy of Grammar*, wyd. II, London 1925, s. 46 i n., 53 i n.; *Mankind, Nation and Individual from a Linguistic Point of View*, Oslo 1925, s. 113—120 i in.). Szkoda, że jak świadczy broszura p. Wieniewskiego, zwłaszcza ostrzegawcze słowa Gawrońskiego, wypowiedziane przecież na terenie polskim, zupełnie nie dotarły tam, dokąd były przeznaczone. Nawiasem mówiąc nie rzekoma logiczność łaciny jest argumentem, przemawiającym za jej nauczaniem w szkole, ale znaczne różnice strukturalne między polskim a łaciną, ściślej (i nieco inaczej!) stosowana w szkolnictwie przynajmniej w zasadzie dość głęboka metoda analizy strukturalnej i zestawiania z językiem ojczystym, polskim. Nie zapominajmy przy tym, że podany tu argument (w ostatnim sformułowaniu) jest o tyle względny, że bardziej ścisłe metody nauczania można by zastosować do każdego języka nowoczesnego.

Jednostronność jest słabym punktem argumentacji autora, występuje zaś nie tylko w zakresie stosowania wątpliwego kryterium oceny języka. Jednostronność polega również na nadmiernym akcentowaniu wagi łacińskich (antycznych) punktów wyjścia, językowych, jak i rzeczowych.

Nie miałoby sensu rejestrowanie pełnej liczby wypadków owej jednostronności, od których w broszurze aż się roi. Tak więc np. *taksówka* ma pochodzić od łac. *taxare*. Oczywiście według Biblii wszyscy pochodzimy od Adama, ale mówić o Tadeuszu Kościuszce tylko jako o potomku Adama byłoby grubą przesadą. Rozważając wyraz *taksówka*, nie możemy pomijać jego polskiej budowy słowotwórczej oraz związku z fr. *taxi*, *taxamètre*, *taximètre*. Jednym słowem, mamy tu cały szereg kwestii historyczno-leksykalnych i słowotwórczych współczesnych, które autor beztrosko przeskakuje. Z drugiej strony, sama taksówka, licznik, samochód, to wynalazki czasów nowych. Tak więc językowe związki z *taxare* są (przesadzając) podobne pokrewieństwu między Adamem a Tadeuszem Kościuszką, a istotnego (rzeczowego) związku nie ma zupełnie.

Wymieniwszy obok taksówki, niełaciński *tramwaj*, autor pomija go. W związku z tym pominięciem wypływającym z jednostronności autora, nasuwa się myśl, że tramwaj jest szczęśliwiej nazwany niż taksówka, szczęśliwiej w tym znaczeniu, że jego nowojorskiemu pochodzeniu (por. *The Encyclopaedia Britannica*) towarzyszy nowojorska, bo anglosaska nazwa (nb. *tram-* jest pochodzenia skandynawskiego), dzięki czemu nie zachodzi niebezpieczeństwo antycznych roszczeń „etykietkowych". Oczywiście nie należy sądzić, że tego rodzaju antyczne sugestie (*taksówka* — *taxare*), paczące właściwy pogląd na rzeczywistość są nie do zwalczenia — w przeciwnym bowiem razie warto by rozważyć kwestię rozstania się z tzw. międzynarodową terminologią naukową, ukształtowaną z elementów słownych łacińskich i greckich.

Legiony Józefa Piłsudskiego nazwę swoją bez wątpienia odziedziczyły po legionach Dąbrowskiego. Nie można z wywodem każdej rzeczy jechać od razu do Rzymu. A jednak tak postępuje p. Wieniewski.

W tym ujęciu np. *absztyfikować się* ma pochodzić od *amplificatio*' przesadne mówienie' (28). Otóż *absztyfikować* się według Brücknera (Słownik etymologiczny języka polskiego) rzeczywiście ma koneksje z *amplificatio*, ale: 1) pochodzi od *amplifikować* (wg Brücknera słowa tego używa Wacław Potocki), 2) to zaś z kolei od *amplificare* (od którego to *amplificare* dopiero pochodzi *amplificatio*). Ponadto zaś początkowe *absz-* jest prawdopodobnie oznaką, że *absztyfikować* się poczuwano jako pochodzące z niemieckiego

(Słownik warszawski pisze a p s z - Brückner a/m/prz), por. *abszmak*, *abszyt*. Wskazanie na ewentualną graficzno-fonetyczną „germanizację" słowa nie wyczerpuje bynajmniej opisu skomplikowanej przemiany fonetycznej, a przecież poza tym mamy jeszcze taką przepaść znaczeniową między *amplificare* a *absztyfikować się*. Autor, od którego nikt nie wymaga pełnej analizy wyrazu mógłby jednak w kilku słowach zaznaczyć, że jego przedstawienie ma charakter bardzo, bardzo skrótowy i ogólnikowy (pomińmy już to, że wywodzenie właśnie od *amplificatio* nie jest słuszne).

Trudne byłoby położenie ucznia, który by, chcąc dowiedzieć się z jakiego właściwie wyrazu łacińskiego pochodzi *kościół*, wertował słownik łaciński. No, ale już zgódźmy się, że szczęśliwa myśl podsunęłaby mu łac. *castellum*. Czy przez to samo kwestia zostałaby dostatecznie wyjaśniona? A stosunek *kościół: kasztel?* A różnice znaczeniowe między *castellum a kościół?* Czyż nie można było, powołując się na „Polską terminologię chrześcijańską" E. Klicha, Poznań 1927, por. s. 95—98, dać trochę wiadomości o tych kwestiach, dzięki czemu skrótowy i „przeskokowy" wywód (nb. p. Wieniewski słowa *castellum* nie podaje) zamieniłby się w pełnię średniowiecznych językowych i kulturalnych spraw polskich i sąsiedzkich.

Teraz o *generale*. Łacina klasyczna znała p r z y m i o t n i k *generalis* ('ogólny' itp.) — wyraz polski jest r z e c z o w n i k i e m i znaczeniowo daleko odbiega od swego prapraźródła. W angielskim np. *general* „generał" sięga końca XVI w. (tak *The British Enc.*), w niemieckim jako niemiecki stopień wojskowy *General* występuje od początków XVII w. (tak W e i g a n d w *Deutsches Wörterbuch*, wyd. V), jako francuski stopień wojskowy w tymże języku niemieckim pojawia się już w początkach XVI w. we francuskim już w 1349 znajdujemy *capitaine général*, z którego drogą skrócenia powstaje *le général* (wg Weiganda). Otóż, jakkolwiek słowo *generał* w znaczeniu głowy zakonu jest w polskim najprawdopodobniej wcześniejsze od *generała* wojskowego (np. w niem. pojawia się już w w. XIII i XIV, wg Weiganda) i rzeczywiście chyba pochodzi z łaciny (ale średniowiecznej!) to jednak *generał* wojskowy przyszedł do nas bezpośrednio z francuskiego lub drogą przez niemiecki. W broszurze o pożytku nauki łaciny, oczywiście łaciny klasycznej, podanie słowa *generał* (wojskowy) jako latynizmu bardzo razi.

Najbardziej uderza wywodzenie z łaciny słów, które w niej nie istniały nawet w innym znaczeniu. A więc np. „*pessymizm*" (*ss* — błąd korekty, czy wyraz „panlatynizmu" pisowniowego?). Rzeczywiście i oczywiście słowo to zostało uformowane od łac. *pessimus* 'najgorszy', ale jest to twór niełaciński, niedawny. Dla L i t t r é'g o *pessimisme* jest neologizmem. *The Encyclopaedia Britannica* podaje, że najdawniejszy przykład użycia znany *The New English Dictionary*, pochodzi z r. 1794. U cytowanego już Weiganda znajdziemy informację, że *Pessimismus* powstał w początkach XIX w. Otóż pomijając już to, że słowo to ma sufiks pochodzenia greckiego, jest ono tworem późnoeuropejskim wynikłym na tle pewnej filozofii późnoeuropejskiej.

Niesłuszne jest wywodzenie *kolorytu* bezpośrednio z łaciny (z wł. *colorito* lub z niem. *Kolorit*). Przecież np. *ubezpieczalni* nikt nie nazwie słowem prasłowiańskim!

Nie na tym jednak koniec. Autor wyraz *admirał* wywodzi z łaciny (!) por. s. 32. Otóż wł. *ammiraglio*, hiszp. *almirante*, fr. *amiral*, ang. *admiral*, niem *Admiral* — to słowo, które do języków europejskich dostało się z arabskiego drogą przez morze Śródziemne (por.: *The Encyclopaedia Britannica*; E r n s t G a m i l l s c h e g, *Etymologisches Wörterbuch der französischen Sprache*, Heidelberg 1928, itd. itd.) D wyrazów angielskiego, niemieckiego i polskiego przypisuje się fałszywemu skojarzeniu z łac. *admirabilis*, *admirari*. P. Wieniewski ma poprzednika w osobie Alfonsa Mądrego Kastylskiego, tak bowiem pisze *The Encyclopaedia*: „W Hiszpanii Alfons Mądry Kastylski w swym kodeksie praw *Siete Partidas* hiszpańską formę *almirante* podaje za pochodnik od łac. *admirari*, bo admirała „należy podziwiać" za trudności i niebezpieczeństwa, jakie pokonuje i dlatego,

że jest dowódcą tych, którzy widzą cuda Boże w głębi morskiej — mirabilia ejus (sc. Domini) in profundo".

Przykładem błędnej etymologii mającej tradycje średniowieczne (zresztą językowo uwydatnionej przez wstawkę *d* kończymy wybór ze skrótowych wskazań etymologicznych p. Wieniewskiego. Wskazania te to mechaniczne zestawienia słów łacińskich z polskimi, zestawienia konsekwentnie pomijające późnoeuropejskie stosunki międzyjęzykowe i znaczeniowe oraz niemniej skwapliwie sięgające do początku antycznego, łacińskiego. Co się tyczy „pośrednictwa" późnoeuropejskiego należało by jeszcze podkreślić, że niesprawiedliwość pominięcia tegoż „pośrednictwa" tym jaskrawiej występuje na tle „uprzywilejowania" niejako pośrednictwa łacińskiego w przejęciu słów greckich. Autor pisze: „Wielka część tych wyrazów jest pochodzenia greckiego; i one jednak zostały zapożyczone za pośrednictwem łaciny (32)". Czyli: „pośrednictwo" łaciny jest czymś godnym uwagi, „pośrednictwo" zaś np. francuskiego to rzecz nieistotna.

Z kolei przejdźmy do innych językoznawczych nieścisłości autora. Na s. 26 pisze p. Wieniewski: „Wiedząc więc, co znaczy po łacinie *manus, pes, centrum, contra, facere, noster*, rozumiecie od razu, dlaczego odpowiednie wyrazy francuskie brzmią *main, pied, cent, contre, faire, notre* (podkr. niżej podpisanego). Zdanie to szalenie upraszcza kwestię, Stosunek między łaciną a francuskim jest bardziej skomplikowany, niż można by sądzić na podstawie podanych przez autora słów, tak że często znajomość łaciny mąci znajomość francuskiego. Z tego, że po łacinie ręka nazywa się *manus*, bynajmniej nie wynika, żeby francuski kontynuant tego wyrazu miał postać *mę* i znaczenie 'ręka'. Co do brzmienia *main*, to, aby je tak „od razu rozumieć", trzeba mieć trochę wiadomości z zakresu historycznej fonetyki języka francuskiego. Co do znaczenia *main*, to po pierwsze francuskie to słowo nie odziedziczyło po łacinie takich znaczeń, jak choćby, walka, waleczność; władza ojca nad członkami rodziny osobl. męża nad żoną, itd. itd., po drugie zaś nie ma żadnej konieczności, aby francuskie słowo oznaczające jakieś pojęcie było właśnie kontynuantem to samo znaczącego łacińskiego słowa, por. *caput, tête*.

Bezpośrednio po wyżej przytoczonym zdaniu autor nieściśle powołuje się na *Le latin* J. M a r o u z e a u. Stwierdziwszy, że „formy francuskie, złożone ze słowem posiłkowym „mieć": *j'aimer-ai*... można zestawić z łacińskim *ama-bam*... *ama-bo*... w ten sposób powstawanie imperfecti i futuri jest bardziej zrozumiałe" (26—27), wyciąga nieoczekiwany wniosek, że „tak to dzięki znajomości łaciny nasza nauka francuszczyzny przestaje być mechaniczna, nie mówiąc już o tym, że jest łatwiejsza" (27). Otóż według p. Wieniewskiego owym „korzystającym" jest w pierwszym zdaniu łacina, w drugim zaś... francuski. Tymczasem Marouzeau podany tu fakt i szereg innych łacińskich faktów umieszcza w liczbie tych, które stają się jasne przez porównanie z innymi językami.

Przyjrzyjmy się jeszcze pewnemu niezmiernie charakterystycznemu przesądowi, który odzwierciedla się w omawianej broszurze. Autor, podawszy kilka słów, które dostały się z języka literackiego polskiego do mowy ludowej (*jankur, szkandał* itp) pisze: „robienie dziwolągów z wyrazów polskich pochodzenia łacińskiego łatwo wybaczamy prostaczkom". Otóż słowo *szkandał* np. jest nie na miejscu w języku literackim polskim, nb. w stylu poważnym (tu normą jest *skandal*). Na ludowy *szkandał* nie można patrzeć przez okulary polskiego języka literackiego lub, broń Boże, łaciny. Czy autor nazwałby dziwolągiem fr. *château* (łac. c a s t e l l u m) lub o i s e a u (z łac. a v i c e l l u s)? Dlaczego na s. 40 autor używa słowa *wawrzyn* („ubiegają się o *wawrzyn* zwycięstwa")? *Wawrzyn?* Toż to dziwoląg! Por. łac. *laurus*, czes. *vavrín*. „Prostaczek", „dziwoląg", „wybaczyć" — cóż za łaskawy arystokratyzm!

„Panlatynizm" odzwierciedla się również w zlekceważeniu polskich tradycyjnych form imion własnych. Dlaczego autor w p o l s k i m tekście pisze: *Horatiusa* (do-

pełniacz, s. 6) *Horatiusem* (narzędnik, s. 16), przez *Pliniusa* (39), przez *Juliusa Caesara* (25), przez *Claudiusa* (25), *Aesculapa* (5)?

Kończąc, wypadnie powiedzieć, że broszurę p. Wieniewskiego cechuje obfita ilość językoznawczych błędnych uproszczeń oraz daleko idąca jednostronność ujęcia wszelakiego rodzaju zjawisk i faktów. Ten zasadniczy fałsz niweczy wszelkie dobre strony broszury — mniej jednostronnie i bardziej językoznawczo (autor używa mętnego i niejasnego „terminu" *źródłosłów*!) napisana mogłaby dobrze spełnić swój cel przekonania młodzieży, że uczenie się łaciny, tak ze względów tradycjonalnych jak i rzeczowych, jest pożyteczne. Tak, jak jest, broszura albo będzie budziła mniej lub więcej uświadomione opory wewnętrzne, albo bezkrytyczne uwielbienie antyku, któremu jednak dość często towarzyszy niedocenianie lub wręcz lekceważenie zjawisk rodzimych (w uwagach p. Wieniewskiego o logiczności itp. łaciny obiektywnie tkwi nagana języka polskiego — otóż, nie stawiając kwestii w płaszczyźnie „świętość" i „szargać", nie możemy jednak jako pendant do gloryfikacji łaciny wprowadzać niewłaściwego stosunku do języka ojczystego). Należało by sobie życzyć, aby ktoś z filologów klasycznych ściśle związanych z lingwistyczną myślą współczesną napisał dla młodzieży oraz dla szerszych kół wykształconej publiczności jakąś rzecz większą o łacinie, gdzieby ton „panlatyński" ustąpił choćby nawet głębokim sentymentem zaprawionej, rzeczowej ocenie antyku i łaciny. Potrzebne jest nam coś w stylu i duchu *Le latin* J. Marouzeau.

Stanisław Westfal.

E) PRZEGLĄD POWIEŚCI

Stefania Zahorska

Korzenie. Nakł. Gebethnera i Wolffa.

Cechą charakterystyczną współczesnych powieści cyklowych jest to, że po przeczytaniu pierwszej części trudno snuć domysły o dalszym ciągu. W powieści dawnej — która zresztą dzieliła się na tomy — nie części — wiadomo było nieomal od początku, jak powinna rozwinąć się akcja i jak skrystalizują się charaktery. Wątpliwości dotyczyły tylko szczegółów: nowo wprowadzanych wątków, nieprzewidzianych dygresji i wreszcie pomyślnego, czy też tragicznego rozwikłania. Fakt — że mając do czynienia z pierwszą częścią współczesnego cyklu powieściowego — możemy tak niewiele powiedzieć o całości, znajduje swe uzasadnienie w głębokich nurtach teraźniejszego kierunku literackiego. Wywodzi się przede wszystkim z nowej kompozycji, która, składając się z pozornie słabo powiązanych fragmentów, zyskuje jednolitość dopiero w stadium całości. Niemniej ważnym czynnikiem, osłabiającym dar proroczych widzeń czytelnika jest inna zasada konstruowania postaci, oraz zróżnicowanie i wzbogacenie ich życia wewnętrznego. Charakter objawia się w akcji, w szeregu napotkanych wydarzeń i zetknięć z innymi „ludźmi" kierunek rozwoju psychicznego zależy od przebiegu skomplikowanych spraw. Dynamika i zróżnicowanie przeżyć uniemożliwiają czytelnikowi wyrobienie sobie łatwego, od pierwszych stron pewnego sądu o charakterze i działaniu postaci.

Powieść Zahorskiej *Korzenie*, pierwsza część cyklu *Ziemia Kaliksta* jest charakterystycznym potwierdzeniem powyższych uwag. Wynika stąd poważna trudność. Nie można mówić o *Korzeniach* jako o części, gdyż brak jest perspektywy całości; trudno również zadowolić się tym, co na razie jest i traktować to jako zamkniętą całość — gdyż ocena — zwłaszcza w sprawach kompozycji — będzie niepełna, a może nawet niesprawiedliwa.

Przy najdalej posuniętej ostrożności jedno jest pewne. *Ziemia Kaliksta* zapowiada się jako cykl interesujący i wartościowy. *Korzenie* stanowią jakby ekspozycję, długą i ciągle nawracająca wstecz do spraw dawniejszych, dotyczących dzieciństwa i przodków postaci. Części: *Wieś, Jan i Anna, Zaułki, Hej strzelcy wraz* wprowadzają kolejno nowe

postacie, dobrze osadzone w przeszłości i pokazane od strony intymnych przeżyć i myśli. Akcje zaledwie zapoczątkowane nie rozwijają się prawie wcale, — raczej w jakimś dziwnym — na wzór odwrotnego rozkręcania taśmy filmowej — porządku, biegną wstecz. Nie dzieje się to zresztą na zasadzie odwróconej chronologii zdarzeń. Najczęściej sprężyną odsłaniającą przeszłość jest pamięć, która poddana irracjonalnym prawom kojarzeń uczuciowych, wyrywa z dawnego życia strzępy wspomnień i na nich buduje swą teraźniejszość.

Drobny szczegół otaczającego życia: błysk światła, nieznaczące słowo, ton głosu, wszystko to służy za punkt wyjścia w minione. Dzięki tej technice życie psychiczne postaci nabiera płynności i bogactwa, a tworzący się dzień dzisiejszy znajduje swe wytłumaczenie i uzasadnienie. Przeszłość i teraźniejszość żyją obok siebie i przenikają się wzajemnie. Czasem tylko jak np. w opisie rodziny Weberów i ich życia, autorka na dłuższy czas odchodzi w przeszłość i wówczas pokazuje sprawy dawne w swym własnym ujęciu, a nie przez pryzmat doznań i myśli postaci. Rozdziały te — jak np. wyżej wspomniany — pomimo silnego dramatyzmu i dużych wartości opisowych psują trochę jednolity charakter całości, wyraźnie opartej na oglądaniu przeszłości poprzez postacie, a więc przeszłości trochę chaotycznej, poszarpanej i mocno zabarwionej uczuciowo.

Zainteresowania autorki zmierzają wyraźnie do wszechstronnego oświetlenia psychiki postaci i plastycznego jej opisu. Zahorska rzadko charakteryzuje postać przez jej czyny lub słowa, znacznie częściej opowiada o jej myślach, uczuciach, pragnieniach. W dążeniu do ekspresji i plastyki styl powieści jest wezbrany od przenośni, porównań, omówień i symbolów. Przerzucanie nastroju wewnętrznego na świat otaczający, pewien patos słowa, bogactwo określeń, ogólny charakter niektórych zdań, wszystko to pozwala dostrzec, zwłaszcza w scenach miłosnych, niezaprzeczony wpływ Żeromskiego. Np. str. 149: „Wtedy zamknąwszy oczy patrzyła w sprawy nieznane, które działy się w niej samej. Śledziła drżenia, które rodziły się gdzieś na skraju wszystkich lasów. u wylotu wszystkich dróg i zbiegały w nowym centrum życia. Gubiła świadomość, zapadała głęboko, bezwolna i niemocna, jakby bezcielesna, gubiła się w nieznanych, ciepłych i mrocznych przestrzeniach... Było to poznanie nagłe, przerażająco jasne, błyszczące, jakby skąpane w blaskach wielu reflektorów, roześmiane śmiechem nieogarniętego szczęścia'''

Podobnie jak technika i kompozycja-tematyka powieści umiejscawia ją wyraźnie we współczesności. Jest tutaj to żywe obecnie zainteresowanie rolą szlachty na przełomie XIX i XX w., ukazywanie jej we właściwych proporcjach i charakterze. Zahorska porusza sprawy społeczne i polityczne z obiektywizmem, raczej poprzez przeżycia postaci, niż jako samodzielne zagadnienia. Problem grożącej i wybuchającej wojny, to sprawa niepokojów Jana, Wiesława i Mariana. Kwestia żydowska to klęska życiowa Webera, który wierząc w demokrację odszedł od współwyznawców, a nie doczekał się realizacji swych marzeń. Apoteoza szlachty, przodków, wspomnień rodowych stanowi jedną z treści życiowych pani Marii i jest zjawiskiem, do którego Jan nie umie znaleźć właściwego stosunku.

Wszystkie te cechy powieści pozwalają przypuszczać, że całość będzie naprawdę interesująca. Można tylko obawiać się nadużycia owej metody ciągłego cofania się w czasie, która nawet i w tym tomie pod koniec już wydawała się zbyt jednostajna. Chętnie również zrezygnowało by się ze zbyt szczegółowego wnikania w drobne zakamarki przeżyć psychicznych na korzyść rozwoju wydarzeń. Zresztą — jak się zdaje — wybuch wojny światowej, zamykający *Korzenie* wskazuje na to, iż potężne zdarzenia i przeżycia poruszą ten trochę martwy — zapatrzony w przeszłość i własną psychikę — świat ludzi Zahorskiej.

Ewa Korzeniewska.

Teodor Parnicki

Aecjusz ostatni Rzymianin. Powieść historyczno-biograficzna. „Rój", Warszawa 1937.

Czy istnieje możność całkowicie wiernego odtworzenia w dziele literackim przeszłej epoki? Wydaje się, że nie. Obiektywizm sztuki zasadza się na czymś innym niż obiektywizm historycznych nauk. Jakież więc wobec tego są kryteria wartości powieści biograficznej?

W gatunku tym zaznacza się tendencja do utrzymania epickiego opisu na przekątnej między historiografią naukową a zwykłym romansem. Tendencja ta wnika głęboko w styl utworu, którego swoisty smak płynie z utrzymania języka na pograniczu indywidualnego ujęcia intuicyjnie-psychologicznego i formuły ustalonej przez nauki historyczne, opinię lub ustrój społeczny. Chwyty podobne, bardzo efektowne, można zaobserwować w *Soli ziemi*, gdzie autor rzutuje wielkie, historyczne zdarzenia wojny światowej na przeżycia huculskiego analfabety, odtwarzane z subtelną znajomością psychiki ludzkiej.

Powieść biograficzna wyrasta bardzo konsekwentnie z podłoża dzisiejszego życia, nie przypadkowo stawiając opór z jednej strony rozhisteryzowanej autobiografii, z drugiej — zwerbalizowanym racjom stanu. Nowe doświadczenie społeczne żłobi sobie koryto w literaturze, ujawniając się jak zawsze w sztuce przede wszystkim, później w życiu praktycznym. Sięgamy za grób do czyjegoś życia nie po to, by obarczyć szanowanego bohatera skomplikowaną psychiką człowieka współczesnego, i nie po to nawet, by dorzucić nowy pogląd na wartość dziejową danej postaci i jej epoki, lecz — aby znaleźć nowe wskazania dla prawdziwie moralnego ustosunkowania jednostki i społeczeństwa. Wskazania te pochwycone przez twórcę w momencie, gdy krzyżują się indywidualne losy bohatera z układem społecznych wartości i form jego epoki, mają zastygnąć w obiektywnych kształtach artystycznych.

Parnicki zdaje się nie dostrzegać głębokiej racji bytu powieści biograficznej. *Aecjusza* napisał według pewnych założonych z góry zasad, usuwając na marginesy utworu cały materiał historyczny, pomimo że opierał się na ścisłych wiadomościach, zdobytych przez szerokie, gruntowne studia. Motywy jego powieści rozwijają się tylko w związku z indywidualnym losem bohatera — sprawa dyktatury Aecjusza jest sprawą kariery jego i jego syna, w bardzo małym stopniu sprawą Rzymu. Wprawdzie w jednej rozmowie Karyzjusz nadaje roli społecznej bohatera wagę obrony starożytnej sztuki przed germańskim barbarzyństwem, lecz rozmowa ta jest do tego stopnia niczym w utworze nie przygotowana, że trąci naiwnością.

Całkowicie usunięcie z powieści podejścia historiograficznego wprowadza do niej dużo zamieszania. Czytelnik nieobeznany z epoką nie może zorientować się w znaczeniu wielu przedstawianych zdarzeń, przemiany psychologiczne bohatera, rozwijające się pod wpływem historycznych środowisk, usuniętych w cień, nie są przekonywujące, sama zaś postać Aecjusza oglądana z perspektywy wyłącznie osobistych jego konieczności życiowych budzi niesmak. Strywializowane wskutek braku społecznych aspektów zostały w utworze prawie wszystkie postacie nawet tak potężne jak Augustyn. *Aecjusz* Parnickiego jest zanadto romansem, za mało epopeją. Dobrą jest w tym utworze chyba tylko postać Kartaginki Pelagii, drugiej żony bohatera, której rola dała się zawrzeć w ramach psychologicznego romansu. Podziw też budzi niesłychany syzyfowy trud, jaki podjął Parnicki studiując epokę, którą poznał doskonale.

Janina Rosnowska.

F) PRZEGLĄD LIRYKI

Jan Mazur — Stanisław Nędza Kubiniec — Hanka Nowobielska Aniela Stapińska — Augustyn Suski — Antoni Zachemski

Poezja młodego Podhala

Słowo wstępne — *prof. Stanisław Pigoń*

Kraków 1937. Nakład Koła Polonistów S. U. J. str. 81.

W swym „słowie wstępnym" prof. St. Pigoń tymi słowami charakteryzuje znaczenie tej interesującej antologii poezji podhalańskiej: „Chcąc należycie ocenić osobliwość, chcąc oszacować właściwą wagę niniejszej antologii, trzeba ją ustawić i ująć w należytej perspektywie. Wiązanka kwiecia zebrana na łące pieczołowitą dłonią gospodarza inny ma charakter i inną woń niż wykwintny bukiet ułożony w miejskiej kwiaciarni. Jej zaś wartość uczuciowa — obojętna w tej chwili: mniejsza czy większa — jest w każdym razie z istoty swej inna."

„Tę właśnie inność zbiorku niniejszego należy przede wszystkim uwydatnić. Z podanych biografij czytelnik łatwo zauważy, że spora część zawartych tu utworów poetyckich wyszła spod pióra ludzi — jak się to (przeciwstawiając ich „dobrze urodzonym") w dawnej Polsce mówiło — „pracowitych", gospodarzy paromorgowych, czy córek gospodarskich, ludzi związanych przez trud codzienny z pracą na ojczystym zagonie... Autorzy, w większości nieomal rówieśnicy, mają ojcowizny swe prawie w sąsiedztwie, pochodzą z nierozległego regionu podhalańskiego. To już nie oderwane, tu czy tam sporadycznie wybłyskujące talenty w olbrzymiej szarej masie wiejskiej, ale to zjawisko zbiorowe: wcale znaczny z jednych stron zgodnym krokiem idący zastęp. Dążność do twórczego wypowiedzenia się w pięknym słowie, w zwartej architektonice wiersza, budzi się na wsi wcale szeroko, występuje w młodym pokoleniu falą coraz wzbierającą..." „Trzeba jednak wyczuć i wyrozumieć, że w naszym wypadku ten język i ta pisownia to nie kaprys, nie pasja dokumentaryzmu realistycznego, nie ciasny upór doktrynerstwa, ani nie pościg za tanią oryginalnością — owszem, to tylko posłuszeństwo wewnętrznej prawdzie i potrzebie..." „Nie ma wątpliwości, że są to (a przynajmniej zapowiadają się) indywidualności twórcze oryginalne, mocno w sobie, w swych odrębnościach powiązane, o obliczach wyraźnie już wyrobionych... Juhasia junackość Mazura, kipiąca w nim radość życia, młodość, prężąca się do lotów — wypowiedziała się słowem energicznym, rytmem wiersza targanym, niespokojnym. Nędza-Kubiniec to piewca góralskiej „ślebody", piewca-społecznik; bierze pióro w rękę raczej po to, by wypisywać manifesty, by skrzykiwać do siebie wierną drużynę raczej, niż wypowiadać jakieś tam osobiste duchowe zmartwienia... Stąd zamaszystość i twardość jego mowy, stąd niedość zwartością kompozycji otamowana rozlewność jego retorycznej swady. — Najgłębszy z nich i najdojrzalszy Suski... Z całej gromady on chyba ustrojem wewnętrznym najbliższy Orkanowi, „dumac" o czujnym sumieniu społecznym, zatroskany „nad urwiskiem", ponad którym wciąż jeszcze toczy się życie wsi. Poeta to zarazem pilnie dbający o siłę, o odrębność, o niezawodną celność wyrazu artystycznego."

Cóż więcej dodać do tych interesujących sformułowań prof. Pigonia? Nasuwa się tu chyba tylko jedna uwaga ogólna, że „twórczość czysta" narodu każdego winna stopić w organiczną całość elementy kultur: indywidualnej (regionu) i powszechnej (ogólnoludzkiej). Postulat ten zakłada oczywiście, już a priori, stosunek swoistej „równowagi" elementów kultury regionalnej i powszechnej, stosunek ich „przyjaznej" kompenetracji. Wynika z tego, że o ile twórczości regionalnej należy się ze strony społeczeństwa maksimum szacunku i możliwości rozwojowych, nie może ona jednak uzurpować sobie prawa wyłączności, z wykluczeniem drugiego ze wspomnianych, niezbędnego ogniwa kultury powszechnej. A ta nie bezpieczna tendencja skrajności tkwi zarówno w pewnych głosach prasy, omawiających antologię jak i w „przedmowie wydawców" tej interesującej publikacji. *Mirosław Starost.*

BEZPŁATNY
DODATEK
DO ŻYCIA LITERACKIEGO

PRZEGLĄD WYDAWNICTW »BIBLIOTEKI POLSKIEJ«

ROK 1
ZESZYT 4
KWIECIEŃ 1938

PRZEKŁAD FAUSTA

Wł. Kościelskiego.[1])

Przekłady *Fausta* Goethego na język polski mają już swoje dzieje. Odbija się w tych przekładach nie tylko indywidualność tłumacza, ale i styl epoki, a przede wszystkim języka. Podjęto ostatnio kilkakrotnie próby wydania całego szeregu przekładów jakiegoś arcydzieła literatury, np. starogreckiej w tym czy w owym języku. Daje to przegląd bardzo interesujący zmagania się ducha czasu i języka poprzez indywidualność tłumacza z oryginałem.

Przed laty mniej więcej dziesięciu sprawa przekładu *Fausta* Goethego wywołała u nas z okazji ukazania się jednocześnie kilku przekładów (Kościelskiego, Wachholza, Zegadłowicza) dość ożywioną batalię krytyków, której przebieg opisuje Witold Hulewicz w rozprawie pt. *Polski Faust. Rzecz o nowych polskich przekładach, o sposobach tłumaczenia i o polemice dookolnej.* (Warszawa 1926). Hulewicz sam w międzyczasie dokonał przekładu *Fausta*, który dotychczas jeszcze nie ukazał się w druku.

Ze *Faust* Goethego odpowiada polskiemu zapotrzebowaniu duchowemu, o tym świadczyłby fakt, iż przekład I części Wł. Kościelskiego ukazał się już w drugim wydaniu. Prawdziwy mecenas sztuki, subtelny poeta, jak o tym świadczą jego piękne *Tercyny*, znał Wł. Kościelski *Fausta*, rozumiał jego sens i odczuwał jego piękno. Jego przekład łączy w sobie gruntowność intuicji filologicznej z polotem prawdziwej poezji.

W czym tkwi szczególna trudność przekładu *Fausta* Goethego?

Dobroć przekładu jest wynikiem pewnego osobistego ustosunkowania się tłumacza do dzieła. Zazwyczaj jeden tłumacz jest w stanie tłumaczyć tylko jednego poetę lub dzieła jednego stylu czy też charakteru. Tymczasem *Faust* Goethego, przede wszystkim jego I część, nie jest dziełem jednolitym. Jest utworem pisanym w różnych okresach życia Goethego, w różnych nastrojach, wśród zmieniających się jego poglądów na sztukę i życie. Poszczególne ustępy

[1]) Przedruk z „Kuriera Warszawskiego" z dnia 14 stycznia 1938 r.

Fausta, to niby dzieła różnych autorów, w każdym razie dzieła różnego stylu i charakteru, od burzliwej epoki młodzieńczych wzlotów poprzez kult antyku aż do utrwalenia się swoistego stylu, określanego mianem ,,klasycznego".

Mamy w pierwszej części *Fausta* niby różne warstwy, niby splecione w jedną całość fragmenty, będące wyrazem tak przeróżnych i sprzecznych po prostu ze sobą stanów psychicznych. Mamy w tragedii dzieciobójczyni styl realistyczny, graniczący z naturalizmem, mamy w pierwszych monologach jakąś hymniczną podniosłość i tytaniczny wylew namiętności czy zuchwalstwa, mamy w końcowych partiach mistyczną głębię i żarliwość religijną, mamy ciągłe przenikanie się lirycznej rozlewności z dramatyczną koncentracją, nie kończących się monologów z krótko urywanymi dialogami. Tak jak wielopostaciową jest cała twórczość Goethego, tak różnorodnością kształtów lśni się ta pierwsza część *Fausta*. Idealny przekład musiałby chyba wyjść spod pióra kilku poetów. Wtedy niewątpliwie poszczególne sceny miałyby swój specyficzny wdzięk, ale zabrakłoby tego tonu jednolitego, który jednak pomimo wszystko i ta I część poematu posiada.

Przekład Wł. Kościelskiego posiada jednolity ton, przy największym wysiłku oddania charakteru poszczególnych warstw tej wielokształtnej całości. Wł. Kościelski nie był zupełnie zadowolony ze swego przekładu i nieustannie pracował nad jego udoskonaleniem i poprawą. Pozostał egzemplarz pierwszego wydania jego przekładu, na którym poczynił szereg drobnych nieraz pozornie zmian, świadczących o niezwykłej sumienności i wnikliwości tłumacza. Nieraz przestawia tylko jeden drobny wyraz, by osiągnąć lepszy efekt rytmiczny — a w oddaniu rytmiki Goethego jest prawdziwym mistrzem — nieraz zmienia tylko jedno słowo, by wydobyć całą istotną pełnię sensu. Jak dalece przekład ten pod względem czysto ,,melicznym" i rytmicznym oddaje ducha oryginału, świadczy taki fakt. Gdy podczas jednej z uroczystości na cześć Goethego w roku 1932 deklamowano modlitwę Małgorzaty z *Fausta* w przekładzie Kościelskiego, obecni na sali Niemcy, nie rozumiejący ani słowa po polsku i nie wiedzący oczywiście co ma być deklamowane, od razu zdali sobie sprawę, co to za utwór Goethego.

W drugim wydaniu dzięki różnym drobiazgowym nieraz zmianom te zalety przekładu występują jeszcze wyraźniej i duch oryginału objawia się jeszcze pełniej. Fakt w stosunkach polskich niewątpliwie zasługujący na uwagę, iż pierwsze wydanie przekładu rychło się rozeszło, pozwala przypuszczać, że i drugie wydanie przyczyni się do rozszerzenia znajomości arcydzieła Goethego w Polsce. Przekład Wł. Kościelskiego daje wszelkie gwarancje ujawnienia istotnych wartości *Fausta* Goethego.

Zygmunt Łempicki

MINISTERSTWO
WYZNAŃ RELIGIJNYCH I OŚWIECENIA
PUBLICZNEGO

Odpis

INSTYTUT WYDAWNICZY
,,BIBLIOTEKA POLSKA"
WARSZAWA
ul. Nowy Świat 23-25

Warszawa, dnia 17 marca 1938 r.

Nr II Pr-15772/37.

Odpowiedź na pismo z dn. 20 października 1937 r.

Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego zatwierdziło do bibliotek uczniowskich dla liceum wydawnictwo pt.: **Göethe J. W. Faust. Przełożył Wł. Kościelski.** *Nakład ,,Biblioteki Polskiej". Warszawa 1937.*

W załączeniu odpis wniosku fachowej Komisji.

Dyrektor Departamentu
(—) DR M. POLLAK

ELIZA ORZESZKOWA



LISTY

LIST O „LISTACH"

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ
Stawisko p. Brwinów
Warszawa, Kredytowa 8
Sandomierz, Katedralna 7.

Palermo 7 kwietnia 1938 r.

Wielce Szanowni Państwo!

Z prawdziwym i głębokim wzruszeniem skończyłem przed chwilą czytanie pierwszej części II tomu *Listów* Elizy Orzeszkowej. Korespondencja jej z Garbowskim jest jednym z najbardziej ludzkich i najbardziej poruszających dokumentów, jakie zna epistulografia europejska. Przepiękna forma, wspaniała treść, owo drugie — o ileż prawdziwsze i mniej literackie — „Ad Astra", kryjące się w tych listach, nie ma sobie równej rzeczy w literaturze naszej i może być zestawione chyba z jakimiś listami Claudela i Riviera, czy wymianą myśli pomiędzy tymże Rivierem a Alain-Fournierem. Tyle, że chodzi tam o tragedię młodości, tutaj zaś pozostaje dramat starości w całej swej tragicznej i samotnej wymowie.

Chodzi mi o to, czy nie dałoby się opublikować tego wszystkiego, całej korespondencji pomiędzy tymi dwoma niepospolitymi umysłami, Orzeszkową i Garbowskim, w osobnym tomie, już z uwzględnieniem wszystkich listów obojga autorów i „ptaków". Mam wrażenie, że przysporzyłoby to literaturze polskiej niezmiernie cenną książkę — a przy obecnej modzie na „dokumenty" przypuszczam, że można by nawet liczyć na jej popularność.

Rzucam ten projekt — ot tak — z nadmiaru zachwytu i z pragnienia posiadania takiego wydawnictwa, ale myślę, że nie jest zupełnie „irrealisable".

Łączę wyrazy prawdziwego szacunku i podziwu dla sumienności pięknego wydawnictwa Państwa.

(—) JAROSŁAW IWASZKIEWICZ.

DRUGI SUKCES

Po zaszczytnej, zwycięskiej klęsce książki S. Rembeka *W polu*, notujemy dziś sukces drugiej książki, wydanej przez Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska". Powodzenie tym bardziej niezwykłe, że odniosła je debiutantka, Agnieszka Osiecka, za utwór powieściowy *Krzyż na piaskach*. Chodzi tu o konkurs „Prosto z Mostu", w którym książka Osieckiej uzyskała bardzo pochlebną opinię.

Krzyż na piaskach **wysunięty został do nagrody przez K. S. Frycza. Zyskał bardzo silne poparcie ze strony W. Wasiutyńskiego, który uznał książkę tę za dużą zdobycz artystyczną.**

„Krzyż na piaskach" ustąpić musiał pierwszego miejsca — i słusznie — znakomitemu zbiorkowi poezyj I. K. Gałczyńskiego.

RECENZJE

ZOFIA KOSSAK

PRZYGODY KACPERKA GÓRECKIEGO SKRZATA

Baśń. Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska" — Warszawa — 1938. 4 plansze barwne. Dużo ilustracji kreskowych w tekście. Ilustrował Feliks Matyjaszkiewicz. 8 duża, str. 74. Cena w oprawie zł 6.—

Pierwsze wydanie Kłop. Kac. sprzed jedenastu lat rozeszło się budząc żywy oddźwięk w świecie dziecinnym. Nowy świat fantastyczny zastępujący zbanalizowane sztampy „królów", „królewien", „czarownic" itp. został przyjęty z entuzjazmem. Dowodem tego liczne listy małych czytelników otrzymane przez autorkę. Do stworków domowych wymienionych w Kacperku fantazja czytelników dodawała nowe, własne. Mnożyły się „karmeluski" i „czekoladuski", a kanapony okazały się w każdym domu. Kacperek z Górek stał się rzeczywistością, postacią realną, w którą uwierzyli nawet sami domownicy. — Dziś już nikt nie poważa się zapomnieć o starym podciepku, lub wątpić w jego istnienie. Co więcej, dzieci szkolne z Górek ujrzały go kiedyś na własne oczy siedzącego pod kładką nad rzeką (zapewne rozmawiał z Hlaczem Chlustaczem).

Książka Marii z Fredrów Szembekowej „Same tajemnice", została napisana pod wpływem Kacperka i nawiązuje do niego. Kacperek tłum. przez Monikę Gardner znalazł dużą popularność w Anglii, ojczyźnie dobrych dziecinnych książek.

Jeśli chodzi o ideowe założenia bajki, są one dwojakie:

1. Nic nie przychodzi bez trudu. Nawet talizman nie pomoże. Przeszkody trzeba zwalczać samemu, nie cofając się przed największymi ofiarami. „Jesteśmy dobre, spokojne stworzenia i nie chcemy walczyć z nikim" — mówią z płaczem przerażone stworki, na co rzeczywistość odpowiada: nawet spokojne, dobre stworzenia muszą iść walczyć ze złem, jeśli nie chcą zginąć".

2. Potęga dobroci. Kolczyk „maru" jest czarodziejskim talizmanem, ale tylko w połączeniu z prawym, czystym sercem podciepka. W złych rękach Gata traci wszelką siłę. Ten tylko dokonuje cudów, co nie myśli o sobie.

Obecne wydanie Kacperka jest ozdobniejsze niż poprzednie, lepiej zilustrowane, a jednak w cenie przystępniejsze. Niewątpliwie przyczyni się do nowej popularności książki, zwłaszcza że w niedługim czasie wyjść ma drugi tom zawierający nowe kłopoty Kacperka.

Na zakończenie: autorka zapytana kiedyś, które ze swoich prac najwięcej „lubi", odpowiedziała bez wahania: „*Z Miłości i... Kłopoty Kacperka.*"

●

SIEROSZEWSKI WACŁAW

„W NIEPODLEGŁEJ MONGOLII"

(DALAJ LAMA)

Powieść dla młodzieży.

Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska" Warszawa 1937 r. 8⁰ str. 399. Cena zł 4.

Głośna powieść dwutomowa pt. „Dalaj Lama" zjawiła się obecnie w przeróbce dla młodzieży pod powyższym zmienionym tytułem.

Egzotyzm środowiska mongolskiego opisanego z ogromną plastyką, wędrówka pełna niezwykłych przygód przez kraj obcy i niegościnny, dzielność dwojga młodego rodzeństwa w przezwyciężaniu trudności, nastręczających się na każdym kroku, składają się na całość interesującą, wybitnie przystosowaną jako lektura dla młodzieży.

Dziś, w chwili konfliktu na Dalekim Wschodzie, lektura ta staje się bardzo aktualną.

Książka została zalecona jako lektura dla młodzieży szkolnej przez Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego.

●

ENCYKLOPEDIA NAUK POLITYCZNYCH

(Zagadnienia społeczne, polityczne i gosp.).

Encyklopedia ta obejmuje całokształt współczesnej wiedzy z zakresu spraw i zagadnień społecznych, politycznych i gospodarczych ze specjalnym uwzględnieniem stosunków polskich. Zawiera między innymi działy następujące: Administracja i prawo administracyjne. Ekonomia polityczna. Geografia gospodarcza i polityczna. Koniunktury gospodarcze. Opieka społeczna. Oświata, czytelnictwo, biblioteki. Polityka agrarna, celna, emigracyjna, handlowa, kolonizacyjna, komunalna, komunikacyjna, mieszkaniowa, przemysłowa i socjalna. Pie-

niądz, waluta, kredyt, banki, giełdy i ubezpieczenia. Prawo handlowe, wekslowe i czekowe. Prawo narodów i polityczne. Skarbowość i prawo skarbowe. Spółdzielczość. Sprawy i zagadnienia morskie. Statystyka. Szkolnictwo. Życie, partie i doktryny polityczne.

Wzorowana na podobnych wydawnictwach zachodnio-europejskich *Encyklopedia Nauk Politycznych* jest pierwszym tego rodzaju wydawnictwem polskim i stanie się niewątpliwie niezbędnym informatorem dla wszystkich urzędów i instytucyj państwowych, komunalnych, społecznych i gospodarczych oraz księgą podręczną zarówno każdego uczonego, profesora i studiującego nauki i zagadnienia polityczne, prawne, społeczne i gospodarcze, jak polityka i działacza społecznego, dziennikarza i publicysty, przemysłowca i finansisty, wreszcie każdego światłego obywatela, interesującego się naszym życiem politycznym, społecznym i gospodarczym, i pragnącego dokładnie orientować się we wszystkich przejawach tego życia.

Do współpracy w tym wydawnictwie zaproszeni zostali najwybitniejsi przedstawiciele odpowiednich gałęzi nauk i wiedzy. Komitet redakcyjny: Redaktorzy odpowiedzialni za poszczególne działy: Prof. prof. Władysław Grabski (sprawy i polit. agr.) dr Oskar Halecki (życie polit. zagr.), dr Feliks Hilchen (polit. handl., przem. i komun.), dr Władysław Kazimierz Kumaniecki (prawo admin. i polit.), dr Edward Lipiński (stat., demogr. i kon. gosp.), dr Julian Makowski (prawo narodów), Henryk Mościcki (życie polit. polskie), Jan Namitkiewicz (prawo handl. i wekslowe), dr Edmund Jan Reyman (polit. socj., spółdz., opieka społ.), Stanisław Srokowski (geogr. gosp. i polit.), dr Edward Taylor (ekon. polit. i doktr. ekon.), dr Ignacy Weinfeld (skarbowość) i Władysław Zawadzki (pieniądz, waluta, kred. i banki). Wydział wykonawczy komitetu redakcyjnego: Dr Oskar Halecki, dr Edmund Jan Reyman i dr Edward Taylor. Redaktor naczelny: Dr Edmund Jan Reyman, Dyrektor Instytutu Społecznego i Szkoły Nauk Politycznych, sekretarz redakcji: Dr Zbigniew Makarczyk.

Warunki prenumeraty: Cena zeszytu zł 6.— Cena ulgowa zł 5.30 za zeszyt przysługuje wpłacającym prenumeratę w 4 regularnych ratach rocznych po zł 31.80 (za 6 zeszytów) przy dostawie pierwszego zeszytu każdego tomu. Należność za prenumeratę winna być przekazywana na konto P. K. O. Nr 1270 „Biblioteka Polska". Zeszyty ukazują się co 2 miesiące, objętości około 10 arkuszy formatu 26 × 18,5. Po ukończeniu druku każdego tomu P. T. Prenumeratorzy będą mogli nabywać po cenie kosztu własnego piękną stylową okładkę z ang. płótna. Zamówienia na Encyklopedię Nauk Politycznych przyjmuje: Instytut Społeczny w Warszawie i Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska" Sp. Akc. w Warszawie, Administracja Wydawnictwa Encyklopedii Nauk Politycznych Instytut Wydawniczy Biblioteka Polska Spółka Akcyjna, Warszawa, Nowy Świat 23-25, tel. 271-18.

ODPISY

1

MINISTERSTWO
WYZNAŃ RELIGIJNYCH I OŚWIECENIA
PUBLICZNEGO

Warszawa, dnia 14 marca 1938 r.
Nr II Pr-14703/37

Na pismo z dn. 22 września 1937 r.

INSTYTUT WYDAWNICZY
„BIBLIOTEKA POLSKA"
WARSZAWA

Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego dozwoliło do bibliotek uczniowskich wydawnictwo pt.: ***Sieroszewski W. Na kresach lasów.*** *Powieść. Nakład Biblioteki Polskiej. Warszawa. B. d. — dla uczniów gimnazjum i liceum.*

Dyrektor Departamentu
(—) DR M. POLLAK

2

MINISTERSTWO
WYZNAŃ RELIGIJNYCH I OŚWIECENIA
PUBLICZNEGO

Warszawa, dnia 14 marca 1938 r.
Nr II Pr-16114/38.

Odpowiedź na pismo z dn. 18 stycznia 1938 r.

INSTYTUT WYDAWNICZY
„BIBLIOTEKA POLSKA"
WARSZAWA

Ministerstwo zatwierdza do bibliotek uczniowskich dla dzieci od lat 11 do 13 wydawnictwo pt.: ***Hawthorne N. Mity greckie.*** *Spolszczyła M. J. Lutosławska. Nakładem Instytutu Wydawniczego „Biblioteka Polska". Warszawa. 1937.*

Dyrektor Departamentu
(—) DR M. POLLAK

3

MINISTERSTWO
WYZNAŃ RELIGIJNYCH I OŚWIECENIA
PUBLICZNEGO

Warszawa, dnia 9 kwietnia 1938 r.
Nr II Pr-16322/38.

Odpowiedź na pismo z dn. 11 marca 1938 r.

INSTYTUT WYDAWNICZY
„BIBLIOTEKA POLSKA"
WARSZAWA

Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego dozwoliło do bibliotek uczniowskich wydawnictwo pt.: ***Sieroszewski W. Marszałek Józef Piłsudski.*** *Życiorys, wydanie trzecie przejrzane i poprawione przez autora. Nakład Instytutu Wydawniczego „Biblioteka Polska". Warszawa. 1938 — dla uczniów gimnazjum i liceum oraz zaleciło do bibliotek nauczycielskich szkół wszystkich typów.*

Dyrektor Departamentu
(—) DR M. POLLAK

4

MINISTERSTWO
WYZNAŃ RELIGIJNYCH I OŚWIECENIA
PUBLICZNEGO

Warszawa, dnia 21 kwietnia 1938 r.
Nr II Pr-16321/38.

Odpowiedź na pismo z dn. 11 marca 1938 r.

INSTYTUT WYDAWNICZY
„BIBLIOTEKA POLSKA"
WARSZAWA

Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego dozwoliło do bibliotek uczniowskich wydawnictwo pt.: ***Majewski E. W otchłaniach czasu.*** *Nakładem „Biblioteki Polskiej". Warszawa 1938 — dla młodzieży od lat 14—16.*

Dyrektor Departamentu
(—) DR M. POLLAK

KOMUNIKAT KASY IM. MIANOWSKIEGO

Sąd konkursowy nagrody z funduszu im. LEONA GALLEGO przyznał dwie nagrody, po zł 150 każda:

Józefowi Kuroczyckiemu za pracę pt. *Teatry warszawskie od 1860—1865 r.*

Zdzisławowi Skwarczyńskiemu za pracę pt. *Próchno Wacława Berenta na tle współczesnego mu powieściopisarstwa*".

KSIĄŻKI NADESŁANE

Ammers Küller Jo van: *Karin i Lila*. Przeł. Z. Glarska. Kraków 1938. Księgarnia Powszechna.

Araszkiewicz F.: *Nieznana korespondencja Prusa dla petersburskiego „Kraju"*. Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Lublinie. Pamiętnik Lubelski, tom III (odbitka). Lublin 1938.

Alberti K.: *Więcierz w głębinie*. Warszawa 1937. Hoesick.

Braun M.: *Poezja pracy*. Warszawa F. Hoesick.

Bystroń J. St.: *Łańcuch szczęścia i inne ciekawostki*. Warszawa 1937. „Rój".

Bystroń J. St.: *Publiczność literacka*. Książnica-Atlas. Lwów—Warszawa 1938.

Bechczyc-Rudniccy A. M.: *W retorcie życia*. Nowele. Warszawa 1938. Dom Książki Polskiej.

Conrad J.: *Opowieści zasłyszane*. Warszawa 1938. Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska".

Conrad J.: *Sześć opowieści*, Warszawa 1938, Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska".

Choynowski P.: *Opowiadania Szlacheckie*. Gebethner i Wolff.

Czachowski K.: *Wacław Sieroszewski*. 1938. Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych we Lwowie.

Duszyńska J.: *Szarusia*. Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych we Lwowie.

Friedrich H.: *Studia nad nosowością w gwarach Mazowsza*. Z przem. prof. dra Doroszewskiego. Warszawa 1937. Biblioteka Prac Filologicznych.

Filochowski W.: *Cierpkie pobratymstwo*. Książka o Czechosłowacji. Warszawa 1938. Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska".

Gard Roger Martin du: *Rodzina Thibault III. Piękne czasy*. Przeł. P. Hulka-Laskowski. Warszawa 1938. „Rój".

Gombrowicz W.: *Ferdydurke*. Warszawa 1937. „Rój".

Gojawiczyńska P,: *Dwoje ludzi*. Warszawa 1938. „Rój".

Gombrich E.: *Godziny wieków. Historia świata dla ciebie*. Przekł. Z. Rudzkiej. Lwów 1938. Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych.

Gojawiczyńska P.: *Słupy ogniste*, powieść. Wydawnictwo J. Mortkowicza. Towarzystwo Wydawnicze w Warszawie. Warszawa—Kraków.

Górski A.: *Ku czemu Polska szła*. Wyd. IV. Lwów 1938. Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych.

Hartl K.: *Świat rzeczy wielkich i małych*. Przekł. R. Makara. Lwów 1938. Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych.

Hawthorne N.: *Mity greckie*. Spolszczyła M. J. Lutosławska, z il. W. Zawidzkiej. Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska".

Huxley A.: *Niewidomy w gazie*. Przekł. M. Godlewskiej. Warszawa 1938. „Rój".

Hartleb K.: *Kultura Polski od zarania dziejów po dni ostatnie*. Wypisy źródłowe, opatrzone rycinami. Wydanie nakładem Państwowego Wydawnictwa Książek Szkolnych we Lwowie.

Irzykowski K.: *Lżejszy kaliber. Szkice, próby dnia—aforyzmy*. Warszawa 1938. „Rój".

Igłowski N.: *Na srebrnym ekranie*. Kraków 1938. Księgarnia Powszechna.

Januszewska H.: *Jak polska pyza wędrowała*. Warszawa 1938. M. Arct.

Jesteśmy w Warszawie. Przewodnik literacki po stolicy. Praca zbiorowa staraniem Związku Zawodowego Literatów Polskich.

Kuncewiczowa M.: *Dni powszednie państwa Kowalskich*. Powieść radiowa. Warszawa 1938. „Rój".

Kossuthówna B. St.: *Na ziemi Wuja Sama*. Warszawa 1937. M. Arct.

WYDAWNICTWO ZAKŁADU NARODOWEGO im. OSSOLIŃSKICH WE LWOWIE

ul. Ossolińskich 11, tel. 238-59

ODDZIAŁY: w Warszawie, ul. Nowy Świat 72, tel. 598-81
w Krakowie, ul. Podwale 5, tel. 135-72

poleca PODRĘCZNIKI SZKOLNE dostosowane do najnowszego programu i zatwierdzone do użytku szkolnego przez Ministerstwo W. R. i O. P.

DZIEŁA NAUKOWE i BELETRYSTYCZNE m. innymi:

Chłędowski K.:	Dwór w Ferrarze	zł 25.—
,,	Królowa Bona	,, 10.—
,,	Historie neapolitańskie	,, 20.—
,,	Rzym — Ludzie baroku	,, 30.—
,,	Siena	,, 20.—
,,	Rzym — Ludzie odrodzenia	,, 22.—
,,	Z przeszłości naszej i obcej	,, 25.—
Chlebowski B.:	Literatura polska porozbiorowa	,, 9.—
Chrzanowski I.:	Literatura a naród	,, 15.—
Fredro Al.:	Pisma wszystkie. Tomów 6 w opr. E. Kucharskiego	,, 30.—
Grabski St.:	Ekonomia społeczna	,, 20.—
Historia sztuki.	Opracowali *St. J. Gąsiorowski, M. Gębarowicz, T. Szydłowski, Wł. Tatarkiewicz, J. Żarnowski, J. Żurowski*	,, 45.—
Ingarden R.:	O poznawaniu dzieła literackiego	,, 6.—
Kozicki Wł.:	Henryk Rodakowski. Z 8 tabl. i 131 ryc.	,, 18.—
Krzyżanowski J.:	Reymont. Twórca i dzieło	,, 4.—
Lam Wł.:	Malarstwo i jego zasady	,, 2.50
Mańkowski St.:	Galeria Stanisława Augusta. Str. XVIII+528+233 repr.	,, 80.—
Sienkiewicz H.:	Pisma. Wydanie zbiorowe w ukł. I. Chrzanowskiego. T. 40	,, 180.—
,,	Poszczególne dzieła również w tzw. tanim wydaniu. Publicystyka. Krytyka. Studia i wrażenia literackie i artystyczne. (Wydanie zbiorowe „Pism", t. XLI — zł 6, t. XLIV — zł 5, t. XLV — zł 8, t. XLVI — zł 7), 4 tomy	,, 26.—
,,	Trylogia. Najtańsze wydanie w formacie kieszonkowym, z objaśnieniami, 4 map. ze skorowidzem. Tomików 26	,, 15.—
,,	Krzyżacy. Najtańsze wydanie w formacie kieszonkowym z objaśnieniami, mapą i skorowidzem. Tomików 8	,, 5.—
Taszycki W.: — Jodłowski St.:	Zasaaę pisowni i interpunkcji ze słownikiem ortograficznym	,, 0.80
Tatarkiewicz Wł.:	Historia filozofii. Tom I—II	,, 30.—
Tetmajer K.:	Wybór poezji. Opracował *J. Lorentowicz* (Biblioteka Narodowa Nr 123, Seria I)	,, 2.50
Tokarz W.:	Insurekcja warszawska	,, 8.—
Ujejski J.:	Dzieje polskiego mesjanizmu	,, 8.—
Umiński J. ks.:	Historia kościoła. Tom I—II	,, 24.—
Weil St.:	Chemia organicznych środków leczniczych	,, 15.—
Wereszczyński A.:	Wiadomości o Polsce współczesnej	,, 5.—
Zakrzewski St.:	Bolesław Chrobry Wielki	,, 6.—
,,	Zagadnienia historyczne. Tom I—II	,, 16.—

wydaje: BIBLIOTEKĘ NARODOWĄ — BIBLIOTEKĘ WYCHOWANIA FIZYCZNEGO I SPORTU — TEKSTY ŹRÓDŁOWE DO NAUKI HISTORII W GIMNAZJUM I LICEUM

posiada dwie wzorowo urządzone DRUKARNIE I INTROLIGATORNIĘ, które wykonują wszelkie w ich zakres wchodzące roboty.

Wydawnictwa Zakładu Narodowego im. Ossolińskich do nabycia we wszystkich księgarniach

Zakłady Graficzne „Biblioteka Polska" w Bydgoszczy